



**CHAMANES Y MAPUCHE: SUJETOS DE  
RESISTENCIA EN LA OBRA *LA SAGA DE  
LOS CONFINES* DE LILIANA BODOC**

**CHAMANES Y MAPUCHE: SUJETOS DE RESISTENCIA  
EN LA OBRA *LA SAGA DE LOS CONFINES* DE LILIANA BODOC**

**Por:  
ANDRÉS FELIPE PARIS SÁNCHEZ  
Licenciado en Literatura**

**Tesis para optar el título de Maestría en Literatura Colombiana y  
Latinoamericana**

**Directora:  
María Mercedes Ortiz  
Profesora Asistente  
Escuela de Estudios Literarios**

**UNIVERSIDAD DEL VALLE  
FACULTAD DE HUMANIDADES  
MAESTRÍA EN LITERATURA COLOMBIANA Y LATINOAMERICANA  
Cali  
2012**

## TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN .....	6
Palabras clave .....	6
ABSTRACT .....	6
INTRODUCCIÓN .....	9
La Autora .....	10
CONTENIDO Y FORMA EN <i>LA SAGA DE LOS CONFINES</i> .....	13
La resistencia en los Confines .....	16
1. APROXIMACIÓN TEÓRICA AL MUNDO FICCIONAL DE LILIANA BODOC. 23	
1.1 SOBRE EL TÉRMINO DE FANTASÍA .....	25
1.2 INFLUENCIAS DE LA TIERRA MEDIA EN LA POÉTICA DE <i>LA SAGA DE LOS CONFINES</i> .....	38
2. LA REPRESENTACIÓN DE LOS MAPUCHE EN TRES AUTORES DEL CONO SUR: ALONSO DE ERCILLA, ESTEBAN ECHEVERRIA Y JORGE LUIS BORGES .....	52
3. CHAMÁN Y CHAMANISMO. APUNTES SOBRE LA MACHI.....	93
3.1 LA DUALIDAD CÓSMICA .....	100
3.2 ANOTACIONES SOBRE LOS MAPUCHE .....	105
3.2.1 Machi: chamán mapuche .....	108
3.2.2 Ritos y rituales machi .....	114
3.3 LOS CHAMANES EN <i>LA SAGA DE LOS CONFINES</i> .....	119
3.4 EL MAESTRO CHAMÁN.....	130
4. EL AHIJADOR: CONSTRUCCIÓN DE UN BRUJO .....	139
CONCLUSIONES .....	161
BIBLIOGRAFIA .....	165

## TABLA DE IMÁGENES

Figura 1. Rugendas, Juan Mauricio (1848). <i>El rapto. Rescate de una cautiva</i> .....	22
Figura 2. Della Valle, Ángel (1892) <i>La vuelta del malón</i> .....	51
Figura 3. Kenny, Gonzalo (2012) <i>Kupuka</i> .....	93
Figura 4. Kenny, Gonzalo (2012). <i>El Brujo Halcón y Nanahuatli</i> . ....	138

## **RESUMEN**

El presente texto analiza la representación literaria del chaman en *La Saga de los Confines*, de Liliana Bodoc, como un sujeto de resistencia cultural del pueblo mapuche. De igual manera, hace un rastreo de algunos antecedentes de la figura del indígena en la literatura del cono sur, de igual manera simbolismos en la narración como los viajes, los umbrales y algunos animales.

### **Palabras clave**

Liliana Bodoc, La Saga de los Confines, chamán, Mapuche, resistencia, literatura fantástica, épica fantástica.

## **ABSTRACT**

The following article examines the literary representation of the shaman in *La Saga de los confines*, Liliana Bodoc, as a subject of cultural resistance from the people of Mapuche. Likewise, is a tracking of the history of Indian character in the literature of the Southern Cone, just as symbolism in the narrative as travel, thresholds and some animals.

### **Key word**

Liliana Bodoc, La Saga de los Confines, shaman, Mapuche, resistance, fantasy literature, fantasy epic.

## INTRODUCCIÓN

La propuesta que está presente en la obra de Liliana Bodoc tiene la capacidad de seducir de inmediato a su lector. No busca perturbar; intenta cambiar una concepción. Es el sentimiento, es la mirada, la percepción la que habita las líneas. Las palabras escapan del establecimiento colonizador, que las tuvo presas de una sola mirada. La poética de la autora produce un brillo, una luz que siempre ha estado entre los grupos étnicos apagada, oculta tras cientos de años de torturas simbólicas. La obra de Bodoc es el rescate de la magia que poseen las palabras. La obra intenta alejar al lector de los referentes históricos buscando abrir canales de comunicación perdidos. Logra una conexión con el genocidio, que relata, con los grupos étnicos americanos, la tradición, la visión, la mirada, la esperanza y las formas de resistencia potente, real.

Las señales se leen en el aire, en el recuerdo, en los pergaminos con antiguas profecías: la guerra se avecina sobre los pobladores de las Tierras Fértiles. Los hombres se necesitan unos a los otros para enfrentar al Odio Eterno. La magia y la naturaleza son sus herramientas de lucha contra la sed de sangre y destrucción.

*La Saga de los Confines* es una apuesta poética de Liliana Bodoc que nace como el deseo de plantear la hecatombe que vivió el continente americano con la invasión española. La argentina ha diseñado su visión desde una perspectiva épica de concepción fantástica, noción que vamos a clarificar en el desarrollo de nuestro trabajo. La Saga está compuesta por tres novelas: *Los días del venado* (2000), *Los días de la Sombra* (2002) y *Los días del fuego* (2004).

*La Saga de los Confines* va por la quinta reedición. Ha sido un éxito editorial. Se han realizado traducciones a varios idiomas entre otros al italiano, al japonés y al polaco. La crítica de su país no la ha descubierto. Existen algunas reseñas sueltas o comentarios generales de la obra, bastante simples. En el resto de Hispanoamérica los críticos no han divisado el camino que propone Liliana. Después de diversas búsquedas bibliográficas se puede decir que hasta la fecha no existen estudios literarios completos sobre la obra de Bodoc, por lo que resulta muy relevante el trabajo aquí presentado.

### **La Autora**

Liliana Bodoc o Liliana Beatriz Chiavetta (nombre de nacimiento), nació en Santa Fe (Argentina) en 1958. A los cinco años se trasladó junto a su familia a la ciudad de Mendoza donde vivió hasta la publicación de su primera novela: *Los días del venado* (2000). Cuando se casó decidió usar el apellido de su esposo: Bodoc. Tuvo sus dos hijos, Galileo y Romina, antes de terminar la secundaria.



Luego decidió entrar a estudiar Literatura moderna en la Universidad Nacional de Cuyo en Argentina; carrera que nunca terminó. Fue profesora de literatura argentina y española en diversos colegios de Cuyo, además de dirigir un taller de narrativa; trabajos que abandonó para dedicarse a escribir. En 1994 se convirtió al islamismo, fe con la que comulga hasta hoy en día.

En el documental televisivo, *Obra en Construcción*, que realiza Alejandra Correa (2005) sobre Liliana Bodoc, la protagonista cuenta datos que iluminan sobre su historia de vida y la conformación de su experiencia vital frente a la escritura. Su familia estaba conformada por una dualidad interesante: su padre era seguidor del pensamiento marxista, y su madre, una señorita de la sociedad santafereña, muy católica. Estas corrientes ideológicas fueron el espacio cultural en el que creció Liliana. Ambas buscan determinar parámetros de vida para los seres humanos. De ahí que Liliana busque salir del establecimiento y encuentre un espacio diferente en el que conformar su vida “desde muy pequeña”, según explica la propia escritora, “el pensamiento mágico, me convencía más que las explicaciones racionales. Es una marca en mi vida no solo en la literatura” (Correa: 2005).

Para los procesos racionales y científicos tiene una hipótesis, asevera que la realidad es de dudosa existencia y que la ciencia recorta el mundo. Es por ende que la magia completa la ciencia: otro recorte de la realidad. En sus novelas

podemos ver la función de la magia como algo que es o que existe, capaz de acoplarse a las necesidades de los seres, siempre y cuando estos tengan las capacidades para manejarla. Vemos la existencia de un lazo comunicante entre la propuesta literaria de Bodoc y las disquisiciones filosóficas del profesor español Eduardo Subirats (2010): “La magia es la mediación sagrada entre el humano y lo existente por medio de las palabras y las cosas. Su finalidad es conservar esta unidad entre el individuo y el cosmos” (55).

Liliana ha analizado su proceso creativo y confiesa, en el documental de Correa, que primero existe una incitación ideológica; para la Saga, la cual fue “hablar del genocidio que fue la conquista de América”. Seguidamente, realiza una lluvia de ideas sueltas, que anota en un cuaderno. Finalmente inicia el proceso de creación de cada acto o capítulo. El hilo que conduce toda la historia está determinado desde el inicio. Todo gira a su alrededor.

Otro de los factores que Bodoc cuenta como particular, en su proceder como escritora, es su psicología obsesiva, en el sentido de la necesidad enfermiza por lograr un orden absoluto en todo. Una situación que la persigue desde pequeña y que ha cultivado en su poética. Entiende que los procesos de construcción están relacionados con las vivencias, con las experiencias y lo ejemplifica con situaciones particulares de su vida que se han deslizado en su trilogía. El orden es quizá el punto en el que más ahonda cuando se le pregunta

por el proceso de su escritura. El orden a su alrededor, el orden en sus estructuras internas. El orden que no impide el trasegar entre dimensiones o utilizar retrospectivas o adelantos en la narración. El orden que asoma en cada detalle consecuente con la historia central de su *Saga*.

## **CONTENIDO Y FORMA EN LA SAGA DE LOS CONFINES**

*La saga de los Confines* trata del peligro de invasión que amenaza a las Tierras Fértiles, que es uno de los dos continentes que aparecen en *La Saga*; allí se desarrolla la acción de la obra. Este continente se caracteriza por el equilibrio natural que existen entre sus habitantes y la naturaleza, el peligro lleva a que un concilio de hombres, representantes de todos los pueblos que allí habitan, se reúnan para discutir las evidencias que tienen de la llegada de un grupo desconocido a su tierra. La autora utiliza algunos referentes culturales, simbólicos y/o materiales en la descripción de las ciudades, las familias y los personajes, los cuales permiten relacionar los actores ficcionales con grupos étnicos americanos. Estos hombres están encabezados por un miembro de la Cofradía del Aire Libre (Astrónomos-Mayas)<sup>1</sup>, asisten además miembros, del país de los Señores del Sol (sociedad de castas-Aztecas), de los Husihuilkes (Guerreros-Mapuche)<sup>2</sup>, del Clan

---

<sup>1</sup> La Cofradía del Aire Libre es un grupo de magos que decidieron mantener una convivencia cercana con las criaturas del mundo, residen en la ciudad de Beleram, divisan las estrellas, tienen calendarios y se dedican al estudio de los astros.

<sup>2</sup> Los Husihuilkes, el grupo al que pertenecen los protagonistas de la Saga. Son cazadores recolectores y guerreros aguerridos. Sus sacerdotes son Brujos de la Tierra, que poseen características humanas y animales. No poseen jerarquías sociales, ni divisiones sociales. Habitan

de los Búhos (habitantes de otra dimensión)<sup>3</sup>, de los Bóreos (primeros inmigrantes-Vikingos), de los Pastores (tribu de los desiertos) y de la tribu de los Zitzahay (sociedad constructora-Maya). Los hombres deciden ser prudentes, recibir a los extraños con buenas intenciones y, a la vez, armarse. Pronto descubren la verdad, Misáianes, El Odio Eterno<sup>4</sup>, ha decidido tomarse por la fuerza el continente. La reacción no se hace esperar, se levantan en armas contra los invasores. Tras vencer a los Sideresios, mercenarios enviados por Misáianes, y ponerlos en fuga, Dulkancellin, de la tribu de los Husihuilke, muere herido en una batalla y será su hijo Thungur quien continúe al frente de los ejércitos hasta llevarlos a la victoria.

La guerra es inacabable y terrible. Kupuka, en representación de los Brujos de la Tierra y Zabrankan, de los Supremos Astrónomos, ayudan en la resistencia armada y espiritual. La batalla final se decide a favor de los hombres de las Tierras Fértiles puesto que la Muerte, representada en una mujer huesuda, decide dejar el bando de Misáianes, su hijo, al ver que la pequeña Wilkilén<sup>5</sup>, quien había

---

el cono sur del continente. No llevan joyas, ni tocados, no explotan los metales y viven en una convivencia equilibrada con su medio geográfico.

<sup>3</sup> El Clan de los Búhos es un grupo especial, habitan en el “tiempo mágico”, son los guardianes de las puertas dimensionales, las puertas son los espacios físicos por lo que se puede llegar de un mundo dimensional a otro. Existen dos mundos, el de la materialidad y el tiempo y otro, el de la magia. Un miembro de esta comunidad es el encargado de memorizar los códigos que contienen las historias de las Tierras Fértiles. Es el narrador de toda la Saga.

<sup>4</sup> Misáianes, el Odio Eterno, es el hijo de la Muerte. Nace de la violación de la única regla que se le había impuesto a su madre, no concebir hijos. Es un ser lleno de maldad y deseos de destrucción. Es la personificación de la perfidia. Emprende la guerra por apoderarse de las Tierras Fértiles y destruir la vida que allí habita. Su deseo es el de la esclavitud y servidumbre completa de todos los seres. Debo resaltar Resalta que Misáianes y la Muerte tienen cuerpos y fisionomías humanas.

<sup>5</sup> Wilkilén es la hija menos de Dulkancellin. En la obra también se la denominará la inocente. Es un personaje que nunca crece psicológicamente. Tiene la facilidad de expresar lo que siente y de no albergar maldad o pensamiento impuros. En medio de la confrontación que vive su territorio ella se

adoptado como madre, muere violentamente a manos de los invasores. Este hecho desata una revolución en Las Tierras Antiguas el continente en el que Misáianes habita. Es un territorio dantesco: la naturaleza ha desaparecido de él y sus habitantes son esclavos del poder único de la maldad. Esta revolución terminará por derrocar a Misáianes del poder y, liberar de su terror y esclavitud a ambos continentes.

Habría que detenerse un momento en la forma y el contenido de la obra de Bodoc. De la primera hay que destacar la capacidad de construir toda una épica fantástica de una manera pulcra y poética, con personajes fuertes y juegos espacio-temporales. Lo segundo, involucra la historia de la mayor hecatombe del mundo: el genocidio de los pueblos amerindios durante la conquista de las Américas. El contenido no se queda en la denuncia, se construye desde la visión de los pueblos americanos, desde la magia que brota de la vida y el pensamiento poetizando una narración donde el amor por la libertad sobrepasa la guerra y el odio.

---

encuentra con la muerte pero no la reconoce. La relaciona con una mujer perdida, por lo que se encarga de ella por un tiempo, la cuida y le habla constantemente de la vida y de la guerra. El encuentro con la inocente inicia un capítulo de cuestionamiento de su actividad y su acometer en contra de la naturaleza.

## **La resistencia en los Confines**

La historia tradicional de la Conquista está llena de clichés. Resulta ser la hazaña de un puñado de valientes que en nombre de Dios y el Rey, redujeron a todo un continente habitado por millones de seres, que ni siquiera resistieron. Pero si se hace una lectura desde los protagonistas indígenas, el paradigma se rompe, se sabrá que no fue así. Hay que empezar por decir que pasada la sorpresa y confusión por la llegada de los extranjeros y al notar su avaricia y maldad, los pueblos del continente asumieron una encarnizada resistencia, suicida en muchos casos. Los habitantes de América contaban con su armas precarias, conocimiento geográfico y entrenamiento militar de otro tipo, esto les ayudó en una lucha de ataques sorpresas, sin embargo, no era suficiente para enfrentar a los caballos, las armas de fuego, los perros amaestrados y las enfermedades frente a las cuales no tenían inmunidad biológica.

Este suceso va a ser el inicio de la conversación que tendremos con Liliana Bodoc. Su trilogía se instaura en el hecho de que los pueblos de las Tierras Fértiles poseen conocimiento de la llegada de un grupo extranjero, lo que desconocen son las intenciones de los mismos. El Concilio de los pueblos, además de un acto político, es la búsqueda de las palabras, de los rumores, de los saberes, de los sueños: que les permite develar ese misterio. Cada actor del Concilio cuenta cuales son las señales que notan en sus diferentes lugares y que representación hacen de las mismas. Diversidad de opiniones, diversidad de

posturas, algunas ingenuas, otras que esconden planes macabros urdidos con el enemigo.

Los personajes de Liliana están atados a una historia de sangre. Ellos luchan por cambiar un pasado de zozobra y muerte. Sus palabras son de aliento y sabiduría. Su actuar en el mundo es una demostración de coraje. La indiferencia no es un recurso válido para los hombres y mujeres que construyen caminos con sus cantos y sus tejidos. Los personajes son el eco de aquellos a quienes se silenció por años.

Como veremos, la idea central del proyecto es determinar las posturas ideológicas, políticas, estéticas y espirituales de los indígenas americanos, específicamente, los Mapuche y su influencia en la obra de Liliana Bodoc. El análisis está centrado en el pueblo Mapuche puesto que los hilos narrativos van hacia ellos; la familia central y los guerreros protagonistas son reflejos de los antiguos pobladores del cono sur. Para dar cuenta del proceso metodológico y los diversos enfoques teóricos que se han utilizado en el presente texto, se realizaron cuatro capítulos, todos encauzados hacia un mismo objetivo general.

La primera parte de la tesis está relacionada con la estructura, con la instauración de una épica fantástica, como la misma autora lo determina. Y cabe intentar responder la siguiente pregunta, ¿por qué escribir una obra épica en pleno

siglo XXI? ¿Qué aporte significativo le da la fantasía, como género literario, a la propuesta poética de la autora? ¿Cuáles son los referentes literarios e históricos usados por la argentina? Se dará respuesta a estas preguntas, buscando un diálogo constante con las palabras de Liliana, tomando sus libros y algunas opiniones que hemos compilado en diversos formatos y en diversos momentos; entendiendo que este es el primer estudio literario completo sobre la obra de Bodoc, el cual se aspira motive la llegada de nuevas voces y diversos enfoques en el análisis de la obra de una autora que rápidamente se está convirtiendo en un nuevo despertar literario.<sup>6</sup>

La voz femenina organiza y recorre toda la Saga. En los juegos de espejos y de distancias que propone la autora tenemos a un personaje narrador: Nakín, del Clan de los Búhos; hay que recordar que este clan habita en el “tiempo mágico”, una dimensión más allá del mundo material. A ella le corresponde memorizar unos códigos sagrados que contienen toda la memoria de lo acaecido, y es la voz narradora de todo el relato. Estas nuevas formas de ver y concebir al Otro, esta propuesta ideológica, estética y espiritual de los indígenas americanos, alcanza unas dimensiones vitales con la aparición de los personajes femeninos. Así se reafirma el valor de la palabra como conservación de la sabiduría: voz de la memoria de los pueblos contra puesta a la que llega con los invasores.

---

<sup>6</sup> En algunas entrevistas, Liliana habla de la relevancia que ha tenido su obra sobre algunos jóvenes autores en la Argentina. Su influencia es rastreable en historias que buscan, a través de la épica un proceso político y un despertar identitario, Correa, 2005.



La segunda parte se centra en las representaciones sobre los mapuche en la literatura del cono sur. Se han elegido a tres grandes autores, entre muchos otros y entre la diversidad de la producción literaria de los propios mapuche; ellos son Alonso de Ercilla, Esteban Echeverría y Jorge Luis Borges. Iniciamos el rastreo literario de la significación y la representación de los indígenas en las letras del cono sur, desde la época colonial con el español Ercilla, puesto que va a ser el precursor de una mirada “diferente” hacia el indígena. Su obra es un pilar de las letras fundacionales hispanoamericanas. El mismo nombre del poema épico empieza a ser revolucionario ante su momento histórico así como posición que asume el poeta de ver a los indígenas como hombres valientes y arrojados. La estructura utilizada por Ercilla da pistas para el tratamiento del género épico que va a reactivar Liliana Bodoc en su *Saga*. De igual manera, la apuesta estético-política que viene acompañada por el romanticismo y los cambios sociales propuestos por Echeverría, harán su obra compleja e interesante en términos de la figura del indígena. Cabe señalar que el espíritu de la República es denotado en su obra en el sentido de la necesidad de un cambio político y en los valores simbólicos que re-construirá alrededor del indígena. Finalmente, se trabaja con uno de los muchos escritores argentinos sobresalientes del último siglo: Jorge Luis Borges; con él se termina el repaso de la figura del Mapuche y el diálogo presente con *La Saga de los Confines*. Los relatos elegidos de Borges fueron aquellos donde la figura del indígena tiene mayor relevancia. Es posible que existan algunos otros escritores pero no fueron tenidos en cuenta en esta ocasión; se aplicó cierto sesgo académico referido a los momentos históricos más determinantes y a los autores con mayor prestigio literario.

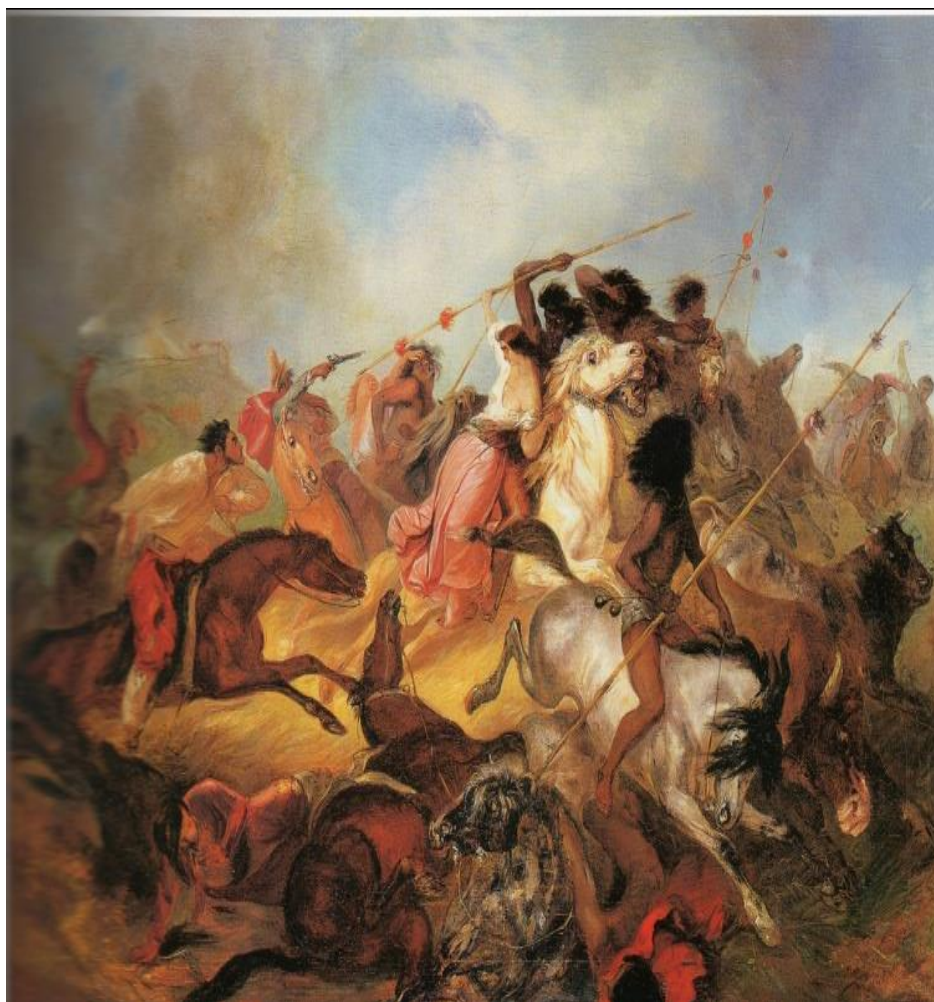
La tercera parte es la asunción de una criatura misteriosa, compleja e interesante: el chamán. El capítulo tiene una pequeña introducción en la que se explican los términos: chamán y chamanismo, aplicación, contexto, valores, posibilidades y limitaciones. Para ellos acudiremos a la obra de reconocidos antropólogos y sociólogos. Michael Perrin antropólogo francés, especialista en la América india, sus trabajos tratan de mitología, simbolismo, medicina tradicional y arte. Los postulados de Perrin serán el centro de este discurso. Seguidamente, llegará la figura chamánica mapuche, la Machi y sus contradicciones y las diversificaciones ricas en simbología y las similitudes con la obra de Bodoc.

Para finalizar esta parte, tenemos la elección de dos personajes fundamentales de la obra. El Maestro Chamán Kupuka y la organización de un mundo, la efectividad de las acciones y las palabras ante el deterioro de la vida y de la identidad. Junto a Kupuka veremos los lugares de la tradición, de la resistencia americana ante el embrujo y el empobrecimiento que trae la idea de dinero y poder. Será al lado de esta figura que se vea a los diversos chamanes, que utiliza Bodoc, con el fin de dar a conocer la diversidad cultural y espiritual de América. El círculo se cierra con la presentación de un personaje: Piukemán, el pequeño infractor, el curioso, quien hará el papel de lazarillo para revelar los vericuetos del chamanismo, de la metamorfosis del espíritu y el cuerpo. Él crecerá en el relato, cambiará su esencia, diversificará sus posibilidades del lado del dolor

y el sufrimiento para convertirse en un ser poderoso, que ayudará a definir una cruenta guerra.

A manera de conclusión, se tiene una propuesta como puerta de entrada a la poética de una autora contemporánea, con el fin de fortalecer el interés en próximas investigaciones y con la firme convicción de presentar una experiencia significativa para el abordaje de los nuevos valores literarios del continente americano.

**Figura 1. Rugendas, Juan Mauricio (1848). *El rapto. Rescate de una cautiva***



El cuadro es de procedencia romántica. Es marcada la forma de los colores de los participantes. La sombra y la oscuridad sobre los aborígenes y la luz y claridad sobre los españoles, que en un acto de arrojo: embisten. La cautiva es una mujer blanca de formas esbeltas. Está en el centro de la composición con una luz que le brota del cuerpo. Parece estar levitando entre el caos del enfrentamiento.

La pieza fue pintada por el alemán Mauricio Rugendas, quien nació en 1802, fue pintor y dibujante, conocido por retratar las formas de vida de indígenas y mestizos. Viajó por Perú, Argentina, Chile y Brasil. Falleció a la

edad de 56 años. Rugendas se conoció con el poeta argentino, Echeverría con quien compartió la obsesión por los malones.

## **1. APROXIMACIÓN TEÓRICA AL MUNDO FICCIONAL DE LILIANA BODOC**

El círculo y el fuego: la primera experiencia de comunidad. Un grupo de hombres atentos a una voz. Afuera las impenetrables tinieblas y aquellos que las habitan. Las palabras ahondando en los sentimientos, en los miedos más íntimos, en los anhelos. La comunicación como efecto principal de las categorías unificadoras de la realidad y la historia. Allí en ese círculo de ojos y oídos el mundo es una mera ficción de la realidad del lenguaje.

A Bodoc la han leído como una autora de fantasía. Una etiqueta que le queda corta; que resulta facilista. La literatura fantástica es indispensable para su poética como lo es también la poesía. Sin embargo, los anhelos de la escritora argentina pasan por encima del género. Comprender su obra significa entender las motivaciones de la literatura fantástica. Comprender el género significa entrar en un mundo simbólico especial.

El uruguayo Eduardo Galeano dijo sobre Cortázar “No hizo una literatura fantástica opuesta a una literatura de la realidad, sino que hizo una literatura de la realidad y, por lo tanto, hizo una literatura fantástica” (1997: 74). Una afirmación, que estamos seguros, encaja en el trabajo dinámico de Bodoc porque su trabajo no es una oposición a los elementos claves de una rectificación de la historia contada por los vencedores, sino que presenta una poética de la inclusión, de la formalización de los saberes arcanos de los pueblos amerindios.

El crítico inglés, Harold Bloom, en su obra *El canon occidental* (1997), determina, a su manera y con la controversia que siempre lo caracteriza las novelas que a su parecer son indispensables para la humanidad. Muchas de ellas son fantásticas.

Adolfo Bioy Casares en el prólogo de *La Antología de la Literatura Fantástica* (1967)<sup>7</sup>, dicta en la primera línea: “Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras” (Borges, 1967: 9). Con esta afirmación presenta el soporte de una poética que él desarrollará pero que lo vincula inmediatamente con todos los contadores de cuentos del mundo. La tradición está ahí al alcance de un suspiro.

---

<sup>7</sup> Obra que recopila los relatos que más le llamaban la atención a Borges.

Toda representación de la realidad depende del modelo de mundo del que una cultura parte “realidad e irrealidad, posible e imposible se definen en relación con las creencias a las que un texto se refiere” (Segre, 1985: 257). Los seres humanos actualizamos la convención llamada “realidad” mediante un complejo simbólico construido por el lenguaje y el pensamiento social. La representación social de un objeto es la capacidad, de los seres humanos, para referirse a él, clasificarlo, explicarlo y evaluarlo. De esta manera las representaciones sociales sintetizan estas preguntas y buscan construir un tipo específico de conocimiento que responda a cómo se piensa y cómo se organiza la cotidianidad.<sup>8</sup>

## 1.1 SOBRE EL TÉRMINO DE FANTASÍA

Fantasía es un término difícil, movedizo, escurridizo. Está presente en maravillosas obras de arte y en bodrios propios de las grandes empresas editoriales. Tiene un componente místico pero también matemático. Es la herramienta para llegar a lugares lejanos o para encerrar, al incauto lector, en pesadillas individuales.

Para iniciar vamos a definir la literatura fantástica desde la perspectiva de los siguientes autores Todorov, Tolkien, Carpentier y Borges. Quede dicho de

---

<sup>8</sup> Se entiende las representaciones sociales “como acciones que demuestran la presencia de estereotipos, opiniones, creencias, valores y normas conductivas. De igual manera, construye la conciencia colectiva, como un sistema de códigos, valores y prácticas, capaces de instituir límites, en la actuación del mundo, por parte de los seres humanos” (Araña, 2002: 3).

paso, que en este apartado haremos mención de manera somera a los términos que están relacionados con la literatura fantástica; no pretendemos un debate ontológico del término, ni un análisis crítico del mismo, la idea es construir una definición acertada para los propósitos de esta investigación.

Se va a empezar con un esbozo de lo que significa literatura fantástica, sus alcances y limitaciones desde los planteamientos del ensayista, filósofo e historiador franco-búlgaro Tzvetan Todorov. En la ejemplificación que realiza en la *Introducción a la literatura fantástica* (1998), Todorov deja claro que el término fantástico está determinado por un ambiente específicamente europeo. El hecho de la duda es fundamental para este teórico. Dice que el género fantástico “es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (1998, 24).

De igual manera el espacio en el que habita la fantasía le resulta caro y lo explica así:

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sálfiles, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. O bien el diablo es una ilusión, un ser imaginario, o bien existe realmente, como los demás seres, con la diferencia de que rara vez se le encuentra. (Ibíd.: 24).



Lo fantástico implica así una integración del lector con el mundo de los personajes: “se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados”, por lo que “la vacilación del lector es pues la primera condición de lo fantástico” (*Ibíd.*, 28). Con el fin de evitar la confusión con el escurridizo concepto de fantástico, Todorov, especifica unos límites con dos subgéneros: lo maravilloso y lo extraño. Lo extraño trata la aceptación del suceso sin estar explicado el mismo, en cuanto que lo maravilloso tiende a ser un hecho explicado.

Siguiendo con la propuesta de Todorov, vemos que plantea la existencia de tres condiciones para el relato fantástico:

En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje del tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje. Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación poética (*Ibíd.*, 30).

La categorización de lo fantástico que vemos en Todorov ha llevado a que se asocie a este tipo de literatura con el mundo de las hadas o en su defecto de los fantasmas. Es evidente que el proceso histórico de las narraciones fantástica (léase cuentos tradicionales europeos) devuelve al lector a un lugar incierto donde la historia está llena de especulaciones y de magia. Pero también es cierto que

este tipo de relatos obedece a unas necesidades específicas de unos pueblos (tradiciones) ancladas en un momento histórico definido.<sup>9</sup>

La primera afirmación de J. R. R. Tolkien, escritor, poeta, filólogo y profesor universitario, en su ensayo *Sobre el cuento de hadas* (1994), es que “fantasía es una tierra peligrosa, con trampas para los incautos y mazmorras para los temerarios”. Es claro que Tolkien construye una metáfora con el término fantasía y empezará a hablar del mismo como una isla o un lugar. El inglés da una definición un poco diferente de la que presenta Todorov.<sup>10</sup>

La definición de un cuento de hadas -qué es o qué debiera ser- no depende, pues, de ninguna definición ni de ningún relato histórico de elfos o de hadas, sino de la naturaleza de Fantasía [...] un cuento de hadas es aquel que alude o hace uso de Fantasía, cualquiera que sea su finalidad primera: la sátira, la aventura, la enseñanza moral, la ilusión (Tolkien, 1994: 14).

¿Qué entiende Tolkien por fantasía? Un lugar especial, una tierra encantada, “fantasía no puede quedar atrapada en una red de palabras; porque una de sus cualidades es la de ser indescriptible, aunque no imperceptible” (Ibíd.: 14). Si bien no determina con precisión que es o que no es realiza una comparación con otro término bastante complejo: magia. “La misma Fantasía puede tal vez traducirse, con mucho tino, por magia, pero es una magia de talante

---

<sup>9</sup>Los cuentos tradicionales (hadas) son “documentos históricos. Han evolucionado durante muchos siglos y han adoptado diferentes formas en distintas tradiciones culturales”. (Darnton: 2000, 19)

<sup>10</sup>Recordemos el inicio del ensayo donde Tolkien nos dice “que aunque he sido un aficionado a tales cuentos desde que aprendí a leer y en ocasiones les he dedicado mis elucubraciones, no los he estudiado, en cambio, como profesional” (Tolkien, 1994: 10).

y poder peculiares, en el polo opuesto a los vulgares recursos del mago laborioso y técnico” (Ibíd.: 14).

En segundo lugar va a decir, que la pieza clave en el desarrollo del relato fantástico es el adjetivo, pues “no hay en Fantasía hechizo ni encantamiento más poderoso. Y no ha de sorprendernos: podría ciertamente decirse que tales hechizos sólo son una perspectiva diferente del adjetivo, una parte de la oración en una gramática mítica” (Ibíd., 22). La capacidad de darle una cualidad a cualquier cosa es el suplemento vital en la producción de un relato. Hay que detenerse un instante porque el inglés nos señala el contenido, entendiéndolo como la manifestación de la palabra, su rol y su determinación. En este apartado recordamos a Tolkien el filólogo, para quien las palabras en general, tienen un valor interior que puede estar oculto.

Lo anterior, es fundamental y Tolkien lo señala en varias ocasiones: “el poder esencial de Fantasía es hacer inmediatamente efectivas a voluntad las visiones fantásticas”. Es decir, resalta la capacidad de ser “subcreación más que representación o que interpretación simbólica de las bellezas y los terrores del mundo” (Ibíd., 17). Tolkien le da la espalda a Platón y dice que la obra de arte no es mimética, sino que construye desde su interioridad un espacio de posibilidad.

Camelot es un lugar real al que solo se puede acceder con fe. La Tierra de Nunca Jamás es un fuerte escondido a los ojos curiosos. Los habitantes, de ambos lugares, viven gracias a que creemos en ellos, en su existencia. Michael Ende, en *La historia interminable* (1979), procura que el héroe y la gente sigan profesando fe en Fantasía para que este mundo subsista.

Sí el escritor logra crear un mundo que resista los embates de la duda ha triunfado, de lo contrario, está condenado al fracaso. El inglés afirma que cuando “surge la incredulidad, el hechizo se quiebra; ha fallado la magia, o más bien el arte” (Ibíd., 33). Esta idea es central en la propuesta de Tolkien, se puede determinar como un *ars poética*.<sup>11</sup>

La fantasía creativa, por cuanto trata de forma fundamental de hacer algo más -de recrear algo nuevo-, es capaz de abrir nuestras arcas y dejar volar como a pájaros enjaulados los objetos allí encerrados (Ibíd., 37).

El relato fantástico está atado a la forma y al contenido y sobre todo a la confianza que el autor tenga en sus propias capacidades para convencer al lector; en el ensayo Tolkien da una fórmula “habrás de dejar suspensa la incredulidad (o sofocarla); porque si no, ni tus ojos ni tus oídos lo soportarán” (Ibíd., 33).

---

<sup>11</sup> La fantasía no es una manifestación menor sino la más elevada, la más pura y la más poderosa del Arte.

Todorov y Tolkien plantean sus ideas desde la otra orilla del océano atlántico. Algunos hombres de letras en nuestro continente, pocos para ser precisos, han intentado el duro arte de la escritura fantástica, menos de la mitad se han atrevido a postular ideas o decretar caminos para poder analizar o leer esta clase de obras. Vamos a citar a dos de ellos, los más sobresalientes.

Alejo Carpentier en el prólogo de su novela, *El reino de este mundo* (2003), define el término maravilloso como un estado natural de las cosas. Interesante ver el posicionamiento del cubano ante la realidad misma que habita. Fantástico le resulta su paso por Haití ante la historia y la realidad de aquel lugar. Para Carpentier la pretensión que tiene la vanguardia literaria, el surrealismo, la novela gótica, los aparecidos, y las excentricidades de Sade no son más que trucos que desvirtúan la esencia de lo maravilloso. De ahí que afirme que “lo maravilloso, obtenido con trucos de prestidigitación, reuniéndose objetos que para nada suelen encontrarse: la vieja y embustera historia del encuentro fortuito del paraguas y de la máquina de coser sobre una mesa de disección generador de las cucharas de armiño, los caracoles en el taxi pluvioso, la cabeza de león en la pelvis de una viuda, de las exposiciones surrealistas” (Carpentier: 2003, 2).

La sugerencia del escritor cubano es que la tradición europea, los cuentos de hadas, los ciclos artúricos, los fantasmas y la posición del surrealismo, “es artificial: el arte es artificio si no coincide con la realidad. Y la realidad europea no

es maravillosa” (Faz, 2008,3). Por contraposición la realidad latinoamericana si lo es para Carpentier, y por eso, su idea de lo real-maravilloso.

Carpentier dicta que para el anclaje de lo maravilloso debe existir la fe, situación que no acontece entre los europeos. Al carecer de fe, los creadores europeos deben recurrir a manifestaciones ausentes de realidad, como el surrealismo. Estos procesos artificiales son consecuencia de quienes habitan una realidad que carece de asombro, de maravilla. A diferencia de nuestro continente donde todo parece estar condicionado por otras fuerzas, “¿Qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?” (Carpentier: 2003, 10).

Finalmente diremos que para Carpentier las acciones vinculadas al artificio del artista no tienen valor, puesto que no representan una realidad que, a su modo de ver, es más rica en matices, en experiencias, en vitalidad. Sin embargo, debemos recordar que Carpentier en su notable trabajo utiliza el artificio del escritor en los juegos temporales que propone, un ejemplo, lo encontramos en su cuento *Viaje a la semilla* (1998) o en el inolvidable *Concierto Barroco* (1997), en ambos el juego es la propuesta de los saltos temporales y la re-organización tiempo-espacio quieren representar una ruptura con la concepción tradicional de lo temporal, que a la vez resulta ser un artificio de la palabra, de la potencia del lenguaje.

Por su parte, el escritor argentino Jorge Luis Borges postula varios argumentos sobre la literatura fantástica, su definición y sus límites. Borges tiene unas ideas claras y las repetirá en dos apartados diferentes. Estas ideas serán el derrotero de su análisis exhaustivo de la literatura fantástica; las encontramos en su ensayo “El arte narrativo y la magia” (1932 [1997]) y en el prólogo a la novela de su amigo Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel* (1940/1993).

Borges empieza su ensayo aseverando que la magia, entendida como un modo de composición, trabaja frecuentemente en dos planos, que no se repelen, “lo maravilloso y lo cotidiano se enlazan, y es evidente que para el narrador no hay jerarquía que los distancie o los clasifique” (Borges, 1997,17). Esta magia, que temáticamente propone múltiples asociaciones, se transforma en procedimiento narrativo “la magia es un episodio causal, es ejemplo de causalidad como tantos otros” (Ibíd.:19).

¿En qué reside el encanto de los cuentos fantásticos? Reside, creo, en el hecho de que no son invenciones arbitrarias, porque si fueran invenciones arbitrarias su número sería infinito; residen en el hecho de que, siendo fantásticos, son símbolos de nosotros, de nuestra vida, del universo, de lo inestable y misterioso de nuestra vida (Ibíd.: 19).

Bioy Casares presenta, junto con Borges, una poética que desarrolla y a la vez revela los gustos compartidos que tienen frente a la literatura en general. En *La Antología de la Literatura Fantástica* (1967) Bioy dictamina ciertas “observaciones generales” (una especie de reglamento), que deben cumplir los

relatos que quieran o pretendan dimensionarse en el orden de lo fantástico. Bioy estipula unos puntos clave a lo largo de un recorrido histórico, primero dice que al inicio los argumentos eran simples y debido a ello, los autores, debían construir un ambiente o atmósfera precisos. Segundo, los autores, producen un solo hecho increíble dentro de un mundo plenamente creíble. Por último hace hincapié en la importancia de la sorpresa: puede ser “de puntuación, verbal o de argumento. Para que la sorpresa del argumento sea eficaz, debe estar preparada, atenuada. Sin embargo, la repentina sorpresa del final es efficacísima” (*Ibíd.*: 12).

De la misma manera que lo plantea Bioy en la obra de Borges son determinantes la sorpresa (como efecto literario) y los argumentos. Con estas dos cualidades vemos cómo la literatura transforma a los lectores y, en consecuencia, cómo éstos exigen una continua transformación de la literatura. Con lo anterior tenemos una poética que empieza a desencadenar una propuesta diferente, continuando la tradición rioplatense y rompiendo con las líneas generales de la literatura latinoamericana de las primeras décadas del siglo XX. Junto a Silvina Ocampo y a Bioy, Borges sale de los valores autóctonos de los años treinta, de la problemática rural, política y social que sacudía a los autores nacionales de América, para mirar hacia otra realidad, la europea, alejándose de los referentes propios y dándole cabida a situaciones diferentes a las cotidianas, sin que ello elimine la condición humana. En el prólogo que escribe Borges a *La invención de Morel* (1993), recalca el regionalismo de la forma tradicional de la literatura latinoamericana. Para él esta literatura carece de valor puesto que busca que



olvidemos su carácter de artificio verbal. Con este debate el argentino, en contraposición a los escritores regionalistas, coloca la figura fantástica y el orden de la construcción policial al alcance de los lectores.

En los tres casos queda claro que Borges tiende a recalcar la necesidad de manejar el lenguaje. Borges es un prestidigitador. La categoría de Fantasía en su obra está determinada por las modificaciones de los sememas. El mundo es una fantasía en sí mismo dado que el lenguaje es creador, es capaz de construir sobre la nada, de recordar lo no acontecido, de señalar lo invisible.

De lo anterior queda claro que el concepto de fantástico es dinámico, movedizo y complejo, que hace parte de experiencias diversas y que se le ha asignado un rol de comodín. Todorov se queda relegado a un espacio mínimo del gran campo que abre su propuesta, puesto que no alcanza a dimensionar los matices, porque su época no revela las fórmulas que el tiempo va a gestar en las diversas producciones textuales. Carpentier lucha contra la esencia misma de la ficción. Tolkien y Borges se dan la mano cuando revelan el lugar que tiene la prestidigitación y la palabra en la construcción de la ficción.

Así llegamos a la conclusión sobre el primero de nuestros dilemas, la posición que afirma que la literatura fantástica está poblada de absurdos y sin

sentidos. Como lo expresaron los autores mencionados, la producción textual se genera a partir de una organización racional de los elementos propios del lenguaje y de la estética. Las anécdotas y los personajes que las habitan son una excusa de un trabajo arduo; la temática no es el elemento principal en la producción fantástica sino la capacidad de contradecir la percepción de la realidad.

Ahora bien, el segundo interrogante que surge en el desarrollo de la investigación, se relaciona con la incipiente cantidad de obras latinoamericanas que están determinadas por lo fantástico, creencia que ha contribuido al poco estudio que se ha realizado de este género.

Si se parte de una visión más amplia del término fantástico, como ya se ha visto, el producto final que se tiene será mucho mayor que el que aparece normalmente en los manuales de literatura. Los procesos con los cuales los autores latinoamericanos han buscado rebelarse contra los ordenes establecidos, criticar, denunciar y aportar en la construcción de la nación como comunidad imaginada pasan por una inmensidad de posibilidades que no sólo se limitan a la literatura realista, sino que también, asumen posicionamientos del orden de lo fantástico.

Adorno se ha ocupado del posicionamiento de la fantasía en las condiciones de los ciudadanos modernos. No tenemos tiempo para fantasear, no hay tiempo libre, debido a la constitución de la sociedad capitalista: siempre estamos vendiendo nuestra fuerza de trabajo, nuestro tiempo. No existen grandes obras porque no existen grandes pensamientos. A estas preocupaciones, Adorno le suma el hastío y la impotencia, que son parte fundamental para generar una relación de rechazo hacia fantasía y su “atrofia consiguiente”

Se sospecha de ella [Fantasía] o bien como curiosidad sexual y deseo de cosas prohibidas, o bien como espíritu de una ciencia que no es ya espíritu. Quien quiera adaptarse debe renunciar cada vez más a la fantasía. La mayoría de los hombres no puede siquiera cultivarla atrofiada como está por alguna experiencia de la primera infancia. La incapacidad para la fantasía, inculcada y recomendada por la sociedad, los deja desamparados en el tiempo libre (Adorno, 1993:59).

Esta reformulación del campo de la fantasía es importante para rechazar formulas editoriales como el “realismo mágico”, “lo real maravilloso”, “lo real mágico” y poder entender que la diversidad textual es parte del ser-estar de los autores y de sus procesos de escritura más allá de su contenido. La literatura es fantástica porque es la reorganización de una realidad en un juego de roles donde las identidades son móviles, diversas, ajenas a ordenes establecidos.

Resulta significativo que las personas que tienen un dominio general de la literatura nacional (editores, críticos, profesores de literatura y hasta los lectores especializados) tiendan a desconocer la tradición que se tiene sobre las obras

literarias en relación a unas categorías que no son del todo claras y que funcionan como etiquetas editoriales para mercantilizar la obra de arte.

Finalmente, podemos decir que el término literatura fantástica es una invitación a romper, a rebelarse, a transgredir un orden establecido. De igual manera que las generalidades, son construcciones mentales que responden a ciertos parámetros impuestos y contruidos con finalidades crecientes, ya sea construir identidades nacionales o vender libros. Sin embargo, las obras y los escritores siguen allí y son ellas las que posibilitan la diversidad de perspectivas. La opción del artificio es producir mundos posibles.

## **1.2 INFLUENCIAS DE LA TIERRA MEDIA EN LA POÉTICA DE *LA SAGA DE LOS CONFINES***

La épica es uno de los géneros literarios más importantes de la historia de las letras. Bajo su estela se desarrollaron obras de vital importancia para la humanidad. La poesía épica es una narración en verso en la que se cantan las hazañas de un héroe o un dios. Las primeras manifestaciones de este género son de carácter oral. La épica se ha ido transformando a lo largo de los años debido a situaciones particulares y cambios ideológicos.

Con la desaparición de la épica y la incursión en el campo de las letras de la novela, sus posibilidades comunicativas e ideológicas la burguesía dominante la cobijo bajo su manto para que se convirtiera en su voz. La identificación de las idiosincrasias, de las formas expresivas y de las necesidades de esta clase social ha llevado a que algunas novelas se consideren como herramientas que posibilitaron la aparición de imaginarios heterogéneos adecuados para la fundación de los actuales Estado-nación.<sup>12</sup>

De una manera singular sobre estas ficciones que son usadas para propiciar identidad a los Estados-nacionales sobre sale el caso de Inglaterra, puesto que no existe en los rastreos realizados una novela que cumpla con dicho cometido. Sin embargo, entre los contemporáneos, existe un hombre con una obra que buscó desde una perspectiva épica darle a su nación una obra fundacional, ese hombre fue el escritor, poeta, filólogo y profesor J. R. R. Tolkien.

Determinar la obra principal, de Tolkien es un reto intelectual y una toma de partida, sin embargo, su trabajo se conforma por la construcción de un mundo propio, de allí que se hable de *El Hobbit* (1937), *El Señor de los Anillos* (1954) y *El Silmarilion* (1977), (el orden está dado por la aparición de las obras). Esta obra

---

<sup>12</sup> Algunos ejemplos de novelas fundacionales son en Francia, *Gargantua y Pantagruel*, de Rabelais; en España, *El Quijote de la Mancha*, de Cervantes; en Alemania *El Fausto* de Goethe. Esta relación novela-política se vivencia de una manera singular en las recientes naciones americanas, no se artículo de manera evidente hasta entrado el siglo XX, con obras como *La Vorágine* para Colombia, *Doña Bárbara* para Venezuela y *Macunaima* para Brasil.

fantástica, después de años de trabajo, cuando se consolidó, pretendía convertirse en una obra nacional inglesa. Si bien esta hipótesis es arriesgada se intentará demostrar a continuación.

J. R. R. Tolkien es uno de los escritores más sobresalientes en el siglo XX. Existen tres razones para afirmarlo. Primero, la cantidad de ventas de sus libros. Las ventas no significan calidad. En nuestra cultura de masas cualquiera se convierte, con el empuje de las grandes editoriales, en un *best seller*. Sin embargo, las ventas de Tolkien a lo largo y ancho del mundo *dicen algo*, cuando escribe su obra y se comercializa sus ventas son descomunales. En la actualidad la obra sigue produciendo ventas enormes. Segundo, tiene que ver con las encuestas de opinión de los lectores alrededor del mundo, no solo lectores casuales sino académicos y especialistas con sus disquisiciones, filosóficas y lingüísticas. Y el tercero que se encadena con los anteriores es la capacidad de influir en los lectores que serán nuevos autores. Es indiscutible que una enorme cantidad de historias que giran en torno a la cuestión fantástica beben de la fuente inagotable que es la tierra media y el mundo tolkeano. Ya la situación que acontece sobre el plagio o la calidad del producto son análisis de otra investigación.

Cualquier librería del mundo angloparlante tiene ahora una sección dedicada a la fantasía, y muy pocas obras de esa sección están completamente libres de la marca de Tolkien: algunas veces está grabada profundamente en el estilo y la escritura, otras se muestra en su puesto inconscientes sobre la naturaleza y los habitantes de los mundos fantásticos inventados de los autores [...] una de las cosas que hizo Tolkien fue abrir un nuevo continente de espacio imaginativo para

muchos millones de lectores, y centenares de escritores, aunque él habría dicho que era un viejo continente que él sólo estaba redescubriendo. (Shippey, 2003: 19-20)

Si bien el desarrollo del trabajo de Tolkien se enmarca en las capacidades del autor, especialmente en relación a la filología, es claro que su obra desborda las intencionalidades, en cuanto que es hija de su tiempo y pensamiento. El trabajo creativo del inglés está enmarcado por el largo tiempo que separa sus publicaciones y responde a ciertos intereses editoriales y personales, ante el desbordante éxito.

Tolkien escribe su obra de manera anacrónica. *El Silmarillion*, que es su obra amada, nunca se termina y se va a nutrir de historias y correlatos durante más de 40 años. *El Hobbit* y *El Señor de los Anillos*, son obras que se desencadenan de la anterior.

La idea de ampliar su mundo y de convertir su obra en una épica surge mucho tiempo después de que la ha iniciado. Tras los pedidos de las editoriales y de los lectores para una continuación de su trabajo, el genio inglés entiende la necesidad de construir una obra completa que recoja su necesidad expresiva y filológica.

Algo determinante para este momento es que Tolkien no era consciente del proceso formal de construcción de nación, como se ha dicho, son sus búsquedas personales, filológicas sobre todo, las que lo invitan a remover las palabras y la Historia para darle mayor coherencia a su ficción.

De igual manera, al encontrar las cualidades especiales de la épica, el desarrollo de las aventuras de un personaje en la lucha contra el mal, se pretende encajar los principales preceptos de este género literario en la vasta obra del inglés. De los personajes de Tolkien se ha hablado lo suficiente y no se agotará el tema en la investigación (*J.R.R. Tolkien, una Biografía*, por Humphrey Carpenter. *Cartas de J.R.R. Tolkien*. Carpenter y Christopher Tolkien). Como asevera, T. A. Shippey (2003) Biblo Bolsón y Frodo Bolsón, son categóricamente la esencia del inglés de mitad de siglo XX, con sus costumbres, idiosincrasia y posición social media.<sup>13</sup>

Las grandes obras de arte son hijas de su tiempo, pero también tienen el espíritu de la humanidad por eso son eternas, por eso son inolvidables. No hay ninguna escritura pura, libre de lazos comunicantes con otros textos. Todos los seres humanos accedemos al conocimiento a través de las relaciones que producimos con los contextos en los que se configura este. Lo mismo acontece en

---

<sup>13</sup> Los diversos elementos denotados en la obra de Tolkien como la lucha contra el mal, el trabajo en equipo, la fatalidad ante la existencia son elementos claves que nos determinan la idiosincrasia inglesa (o si se quiere el estereotipo) de siglo XX.



las construcciones sociales y culturales, accedemos a ellas con la “enciclopedia” que tenemos, con nuestra historia de vida. Muchos de estos procesos son de orden inconsciente, la clave, es lograr identificarlos y hacer de ellos un proceso consciente.

Hay dos hechos facticos que relacionan la obra de Tolkien y la de Bodoc: la lucha de unos personajes contra el mal y la organización estructural de un mundo “diferente” al convencional en el que el lector ancla su realidad. Ambos permiten identificar los lazos comunicantes con la Historia de la época y con las necesidades de cada cultura. Estos puntos son los que se abordan en el siguiente apartado.

Realizar paralelos llevaría todo un trabajo investigativo y no es esa la idea de esta tesis. Sin embargo, habrá que detenerse en algunos puntos que se han considerado claves para la obra de Bodoc, que provienen de las temáticas del inglés.

Se va da inicio por la diversidad cultural de unos pueblos específicos en un plano de realidad específica, llámese la Tierra Media, llámese Las Tierras Fértiles, quienes cohabitan en la diferencia. Estos pueblos se manifiestan y se agrupan ante un enemigo común, que puede estar tanto afuera como adentro. Este hecho

es significativo para la opción que ambos autores van a recalcar: unos derechos universales para todos los pueblos como la cultura, el territorio, etc, en el sentido que deben ser primordiales e intrínsecos al ser humano. La exclusión de la diferencia no es una opción.

En *El Señor de los Anillos*, la comunidad que acompaña al portador del anillo está conformada por un enano, un elfo, un mago, un hobbit y un hombre. Cinco culturas diferentes en cualidades, en percepciones, en idearios pero unidos en un solo fin. En *La saga de los Confines*, cohabitan en un concilio un brujo, un astrónomo, un guerrero, un señor del sol, un marinero y una mujer salida de una dimensión mágica, quienes han dejado sus diferencias al cruzar la puerta y se sientan uno al lado del otro con el fin de presentar sus puntos de vista sobre un suceso que los afecta a todos.

La lucha contra la exclusión que presentan ambas obras va a resaltar la necesidad de re-construir unos valores esenciales de una humanidad colapsada: la humildad, la solidaridad, el amor, la entrega deben enfrentarse al odio y a la idea de esclavitud. Para redondear la idea se ha tomado la licencia de presentar en ambas obras la relación con su contexto histórico.

Tolkien vive entre las dos guerras mundiales. Pelea en la primera y se compadece de la destrucción que produce la segunda. Observa la destrucción del medio geográfico del planeta en la loca carrera por una tecnología, que no está al servicio de la vida, sino a la orden de la muerte. De igual manera, es un testigo de cómo las ideas del nazismo atentan con la posibilidad misma de la existencia de la Humanidad, ambas situaciones le resultan terribles al genio inglés.

El único medio con el que se logra vencer a la oscuridad, en su obra, es el valor de los hombres y su conjunción hacia un mismo lugar. La fuerza y el valor están en la batalla pero también se vislumbran en lograr vencer la “tentación” que produce el poder, aunque algunos caigan en él. Ese evento, que es tan humano, hace de la obra de Tolkien un retrato perfecto del espíritu de los hombres, demostrando la esencia compleja de sus deseos más profundos.

En Bodoc tenemos una mirada contemporáneo, en retrospectiva, al encuentro desigual y arbitrario que se dio en tierras americanas entre dos culturas completamente diferentes. De este encuentro se ha escrito mucha bibliografía (que por lo demás Bodoc analizó antes de entrar en la construcción de su épica), pero en la mayoría de ella la brutalidad del encuentro se ha escondido y negado tras eufemismos. La nueva historia pretende revelar las falacias construidas por siglos.

La esclavitud es una de las herencias que dejó el colonialismo en nuestro continente. La opción que se presenta hoy por parte de los estudios interculturales es la transculturación (Rama: 1982). Si bien, los procesos culturales son hoy diversos, complejos, amplios y multiculturales son parte de un proceso que se dio en nuestro continente y que partió en dos nuestra historia, por lo que existe la necesidad de visibilizarlos, estudiarlos y entenderlos.

En la obra existe la lucha de unos grupos humanos que vivían en la complejidad propia de sus culturas y sus posibilidades. Grupos que son minimizados, destruidos y atormentados por un otro, que busca su esclavitud. De la misma manera, son los hombres los que tienen la solución ante este desafío: la unión y la compenetración para un fin común.

La barbarie es la inherente a las grandes civilizaciones. La barbarie es inseparable de los tiempos históricos. La guerra se da con fines políticos. La historia está escrita con la sangre de las guerras. La guerra es el último paso de la humanidad hacia el abismo del sin sentido (Morin, 2009: 19). De lo anterior, surge la pregunta sobre la misma naturaleza de la barbarie: ¿será qué se debe resistir: intentar reprimirla?, hoy sabemos que es un elemento en la construcción de la civilización y es poco probable que se logre suprimir.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Morin, realiza un recorrido histórico sobre los efectos, causas y consecuencias de la barbarie. Nos centraremos en la discusión referente a los procesos de negación de las identidades a través de la búsqueda de aniquilación y de la supresión de las creencias del Otro. |

Una posible respuesta a estos interrogantes los encontramos en ambos autores. En la ficción literaria podemos idealizar la barbarie y determinarle un fin altruista: la guerra es contra la esclavitud, es por el territorio, por la identidad, en conclusión, por la vida. Las batallas son atroces en ambas obras. El desgarramiento del cuerpo humano, la sevicia, el asesinato sin motivo y la destrucción evidencian procesos de deshumanización. De la misma forma, los orcos y los sideresios: seres descomunales y monstruosos, son la metáfora de los efectos de cualquier guerra en el accionar del ser humano.

Para Bodoc la situación de la descripción de las batallas fue compleja, cuenta que

Pedí mucho asesoramiento masculino y vi películas como las de Kurosawa. Son batallas contadas por una mujer. Fue una de las partes que más trabajé para hacerla verosímil. Hubo una resolución lírica. Era lo que yo podía manejar. Tolkien, en cambio, es minucioso con las batallas (Difabio citando a Bodoc, 2002: 55).

La condena a la guerra o al enfrentamiento no es un deseo purista de evitar el conflicto. El conflicto hace parte de la acción humana y en él los seres humanos se enriquecen, mejoran, se identifican y se distancian los unos de los otros. La condena es hacia la acción de un mal que busca la destrucción del otro, la invisibilización, que busca la instauración de un orden único donde no se permita la diferencia.

La técnica de la escritura, resulta significativa en ambas obras: la diversidad de personajes, las distancias tempo-espaciales y la visión de ellas por parte de un narrador, las hacen obras dinámicas. El contrapunteo de las historias que se generan hace que el lector se enganche. Tolkien trabaja con el idioma de los elfos, con su gramática, con la construcción de las palabras. En Bodoc se vislumbra el recuerdo de un pasado destruido capaz de resurgir en el pensamiento y en la construcción que accede a la palabra hablada, a la relación del mundo natural y el humano.

Como se ha determinado la organización estructural que aparece en la obra de Bodoc es épica puesto que cuenta las hazañas de unos héroes a través de la utilización del pensamiento mítico para recuperar la tradición y con ella hacerle frente a la invasión. Decir que la obra de Tolkien es como una narración épica sobra.

Se aplica el término épica fantástica, en nuestro trabajo, lo que parece un pleonismo, pero ha sido la misma autora quien la ha usado con el fin de revelar las intenciones en su apuesta poética.

Épica porque me propuse atenerme a los tópicos fundamentales (héroe, guerra, viaje, amores más comunitarios que íntimos, enfrentamientos maniqueos entre el Bien y el Mal) más un sentido de imposición ética. Mágica porque me importaba menos la magia que se impone a las criaturas, como la druida o merlinesca, sino la conectada con la criatura, propia del indígena; sentirnos conectados con la creación. (Difabio citando a Bodoc, 2002: 55)

De igual manera, la poesía y la musicalidad de las obras son inmensas. En ambas la canción y el verso ayudan en el encadenamiento de las acciones, de los sentimientos y de la tradición. La poesía está dada por la construcción oral de los personajes: es la postura del poeta, es la canción del elfo, es la nana de Wilkilen, es la esperanza de Sam, la que le da ese aire místico y especial a ambas obras, es la que le da su belleza sin par, en cada una de sus líneas.

Si bien existen en ambos la escritura (el libro de Bilbo y el libro de Nakín) como medio para mantener los hechos de unos personajes, en Bodoc se nota que la funcionalidad va más allá. Aparece como un medio para recuperar la tradición y con ella hacerle frente a la invasión. Como hicieron los maya-quiche por ejemplo al escribir el *Popol Vuh* aunque ya no pudieron detener la invasión pero si salvar parte de su cultura. Hay que detenerse un momento en Nakín, del clan de los Búhos y su misión. A ella le corresponde la tarea de memorizar los códigos sagrados que contienen toda la memoria de lo acaecido. Es la voz narradora de todo el relato. Así se reafirma el valor de la oralidad como conservación de la sabiduría, voz de la memoria de los pueblos.

La consecución de su objetivo comporta también un aprendizaje doloroso:

Estas palabras fueron antes memoria, antes fueron sucesos. Palabras que nadie podría pronunciar: desmemoria, sucesos perdidos para siempre si una mujer, Nakín no se hubiese ofrendado.

El Clan de los Búhos le otorgó un destino: debía resguardar para los hombres todos los acontecimientos de un tiempo que ya era antiguo

cuando transcurría. Ella obedeció. Se sentó frente a los códigos sagrados (Bodoc. 2002, 9).

Como vemos Bodoc bebe de la fuente de Tolkien, en su estructura, en su formalidad, en su temática de enfrentamiento al mal. Si bien Las tierras fértiles no son un espejo de la Tierra Media, podemos decir que son en sí misma una apuesta interesante por retratar la humanidad que con hermosura desarrolló Tolkien, partiendo de la visión propia, de la percepción de nuestros pueblos ancestrales.



**Figura 2. Della Valle, Ángel (1892) *La vuelta del malón***



En el cuadro se ve la fuerza del malón. La velocidad y la furia de los caballos. La naturaleza se ve corrupta. El cielo ennegrecido por el humo de la violencia. Tenemos a los personajes como representación de dos mundos: el primero, el indio significa la barbarie con su cuerpo desnudo y la oscuridad que lo cubre; el segundo, la mujer, blanca, desfallecida, con el vestido europeo alude a la civilización. El cuadro muestra a una mujer “civilizada” totalmente desprotegida ante la barbarie. Los indios muestran el botín: la mujer y los elementos del saqueo de la iglesia.

Ángel Della Valle nació en 1855 en Buenos Aires, su obra marcó el realismo pictórico; lo que le valió reconocimiento internacional fueron las representaciones del campo, el gaucho y los temas autóctonos. Murió en 1903 en su ciudad natal. Della Valle alimenta la necesidad de aniquilamiento de los pueblos aborígenes de

la pampa, tras el disfraz de la barbarie. La Conquista del Desierto (1878-1885)<sup>15</sup> era un evento sensible para la comunidad y varios intelectuales hicieron campaña a su favor.

## 2. LA REPRESENTACIÓN DE LOS MAPUCHE EN TRES AUTORES DEL CONO SUR: ALONSO DE ERCILLA, ESTEBAN ECHEVERRIA Y JORGE LUIS BORGES

Allá no hay misericordia  
Ni esperanza que tener;  
El indio es de parecer  
Que siempre matar se debe,  
Pues la sangre que no bebe  
Le gusta verla correr.

**Martin Fierro**

La representación que se construye del pueblo Mapuche en la obra de Liliana Bodoc es particular e interesante y conversa con una tradición literaria. En el cono sur de las Tierras Fértiles tenemos una organización por clanes o familias extensas, compuestos por los abuelos, los padres y los hijos. Cuando los

---

<sup>15</sup> La “conquista del Desierto” fue el final de una campaña de exterminio y desintegración cultural que se había llevado a cabo sistemáticamente desde la primera década del siglo XIX contra los indígenas mapuche y sus iguales en la Argentina. El General Juan Manuel de Rosas, emprendió una guerra (1833-34) contra los indígenas con el fin de evitar la amenaza sobre la propiedad que vivían los hacendados bonaerenses; después de terribles masacres la paz se estableció por poco tiempo. En 1878 el General Roca trazó un plan para ampliar las fronteras interiores para ello se configuraron varios frentes que confluyeron en la ciudad de Bariloche. El saldo de la guerra fueron miles de indios muertos, el contagio de enfermedades, miles más puestos prisioneros, y la ocupación de enormes territorios. La pobreza y el hambre aceleraron la extinción de los indígenas sobrevivientes.

adolescentes están en edad de casarse tienen un intercambio con alguna tribu cercana con el fin de trocar elementos, viandas, semillas, etc.

La mujer, los mayores y los niños hacen parte central de las comunidades; participan de manera precisa de las acciones cotidianas que van desde el acopio de los alimentos pasando por el tejido hasta la construcción de historias representativas de la identidad mapuche. Los hombres se encargan de la caza, la política y la guerra.

Bodoc busca reconfigurar la identidad de los guerreros mapuche, quienes por la general han sido representados como indómitos y violentos. Lo hace en la medida que asume los elementos propios del conflicto (la guerra, la muerte, la violencia, el asesinato) enmarcandos por un lado en una disputa sin igual<sup>16</sup> y por el otro señalando el valor sin límites de los indígenas. En la *Saga de los Confines* la valentía está asociada a una conciencia colectiva de los hombres, en el sentido de poner por encima de su vida el bien común de su tribu. Esta interpretación de la valentía se opone a la idea de bárbaros indómitos que ha sido el pilar de la representación del indígena en las letras suramericanas.

---

<sup>16</sup> Si bien en la obra tenemos que los hombres de la Tierra Fértil estaban capacitados para la guerra, sus armas eran claramente superadas por los mastines, la pólvora y la sevicia de los extranjeros.

En *La Saga* se representa a los indígenas como seres equilibrados que buscan con sus acciones mantener la armonía universal. La relación con la naturaleza, los seres vivos y los ancestros es de respetuosa convivencia. Estos valores no son utópicos, son evidentes en la cosmología mapuche, sin olvidar, lo aguerido de sus guerreros en la lucha contra sus enemigos.

La representación que realiza la argentina sobre los Mapuche constituye una novedad en la literatura latinoamericana y para comprenderla a cabalidad se va a analizar el tratamiento de este tema en distintos momentos históricos en la obra de tres autores (no indígenas)<sup>17</sup> de reconocida importancia en el cono Sur con el fin de determinar los cambios, las divergencias y los lugares comunes. La primera obra a comentar pertenece a la época colonial, *La araucana* (1569), del poeta español Alonso de Ercilla; de la época republicana tenemos *La cautiva* (1837), de Esteban Echeverría y terminamos con los cuentos *El guerrero y la Cautiva* (1949) y *La noche de los Dones* (1975) de Jorge Luís Borges.

Durante la Colonia las manifestaciones artísticas generadas en América fueron de gran vitalidad y expresión. En las letras sobresalen las llamadas crónicas de Indias y los poemas épicos. Las diferencias manifiestas entre ambas no son tema de nuestra investigación. Se debe señalar que entre las crónicas y los

---

<sup>17</sup> Desde la Colonia, los grupos indígenas han venido levantado su voz en contra del atropello al que son sometidos. Durante el siglo XX los pueblos indígenas empezaron a plasmar, con más repercusión, sus ideas en diversos formatos escritos, por lo que hoy encontramos muestras significativas en la poesía, el cuento y la novela.

poemas épicos existen varios puntos de coincidencia: los temas de ambas se centran en la Conquista. De igual manera la aparición de una epopeya europea en el siglo XVI influyó las creaciones de los poetas americanos.

La epopeya americana “retoma la línea retórica de la epopeya clásica y sigue a ésta, en mucho, como modelo” (Carilla, 1997: 301). En cuanto a la organización, estructura y construcción de las epopeyas, tenemos la notable influencia del modelo italiano, partiendo de “la octava rima será la estrofa inconfundible de todas (o casi todas) las epopeyas americanas. Agreguemos la incorporación de elementos religiosos cristianos, mitológicos y fantásticos, la contraposición de mundos (Europa-América), y, en fin, una lengua poética de acusado cuño retórico” (Ibíd.: 301).

La poesía épica es el género literario representativo de la literatura colonial americana e hispánica desde el siglo XVI hasta el XVIII.<sup>18</sup> El crítico literario Menéndez Pelayo (1893) destaca entre los aportes, libros fundacionales como *La Araucana* de Alonso de Ercilla y Zúñiga, *El Bernardo* de Bernardo de Balbuena y *La Cristiada* de Diego Hojeda. “¡Singular privilegio del suelo americano, el que en él hayan sido compuestas las tres principales epopeyas de nuestro Siglo de Oro: la histórica de Chile, la sagrada en el Perú, la novelesca y fantástica en México,

---

<sup>18</sup> Es de notar la importancia que tiene la épica en la cantidad de obras que se desarrollan durante la Colonia, sin contar con aquellas que yacen pérdidas o inéditas -conocidas a través de títulos o referencias documentales-.

Jamaica y Puerto Rico!" (Menéndez Pelayo, citado por Carilla: 1997, 302). Sin embargo, se considera que el más importante de este grupo de poemas es *La Araucana*, cuya influencia va a ser determinante del siglo XVI al XIX.<sup>19</sup>

Alonso de Ercilla y Zúñiga (1533 - 1594) fue un poeta y soldado español. Vivió toda su niñez en la península, cuando tuvo la mayoría de edad emprendió su viaje a las Indias. Llegó al Perú en el año de 1556; al año siguiente se dirigió a la capitanía de Chile; allí permaneció diecisiete meses.<sup>20</sup> Participó en algunas batallas; y en una de ellas fue testigo de la muerte de Caupolicán, jefe indígena mapuche. Este personaje fue determinante en la vida y en la obra de Ercilla puesto que se convirtió en el protagonista de su poema.

En todas las epopeyas se cuentan las vicisitudes de los héroes. Este caso no es la excepción, *La Araucana* se inicia con la descripción de Chile, su cultura y sus indígenas. Seguidamente se dan los primeros choques, protagonizados por el Conquistador español Valdivia y el cacique mapuche Lautaro. A partir de allí encontraremos más batallas y la entrada en acción de Lautaro y el formidable desafío de Caupolicán a los españoles. Los indígenas se vuelven soberbios y los españoles logran equilibrar la balanza para finalmente salir victoriosos. En el

---

<sup>19</sup> La obra tiene una importancia sobresaliente, máximo cuando se le ha denominado como la obra fundacional chilena, paradójicamente no escrita por un nacional. Eduardo Solar afirma que "Chile fue escogido por los hados, y podemos gloriarnos de ser entre los pueblos modernos, el único cuyos orígenes hayan sido celebrados por la trompa épica, a semejanza de las antiguas ciudades griegas y romanas". Solar, Eduardo (1969). *Semblanzas literarias de la Colonia*. Buenos Aires - Santiago: Editorial Francisco de Aguirre.

<sup>20</sup> Ercilla participa en un incidente y es condenado a muerte. La sentencia es abolida. Después de tres meses de prisión el poeta es condenado al destierro y parte al Perú.

epilogo de la obra se da la muerte de los caciques, el más impresionante es el cautiverio, el castigo y la muerte de Caupolicán, quien, antes de morir es bautizado.

Durante los primeros cinco años de la conquista de Chile por parte de los españoles, fue escasa la resistencia indígena (1535-1540). Es con la llegada de Valdivia (1541) y su avance hacía el corazón del territorio mapuche que los españoles se encontraron con la fiereza de los indígenas. En esos años se decidió la frontera: el río BioBío.<sup>21</sup> “Esta vía fluvial estuvo asociada, desde esa fecha con una línea fronteriza que fue adquiriendo carácter mítico” (Operé, 2001: 65). La frontera aparece a lo largo de *La Araucana* afectando su desarrollo al configurarse como el espacio de resistencia concretamente. La obra va de un lugar a otro, centrándose en los incidentes en las fortalezas y los enormes campos. De la frontera y su representación hablaremos más adelante.

En *La Araucana* encontramos diversos temas: los específicamente literarios, los históricos y el carácter de la obra como símbolo nacional chileno. Sobresalen capítulos o escenas donde se encuentra la fusión de asuntos políticos, mitológicos, religiosos y literarios, como alternancia al eje predominante de las batallas, enfrentamientos, duelos y estrategias de guerra. Lo convincente o no de estas mismas escenas es análisis de otra investigación. Ercilla se centra en la

---

<sup>21</sup> Nace la IX Región de la Araucanía en la cordillera de los Andes; recorre la zona sur del Valle Central, cruza las provincias del Biobío y Concepción; desemboca en la ciudad de Concepción. Es el segundo río más largo de Chile. Fue por muchos años la frontera interior de la "ciudad española" y el territorio Araucano.

situación que se presenta entre españoles e indígenas: la lucha y la exaltación militar sin perder de vista que el español construye unas escenas, capítulos y apartados con el fin de conmover al lector y despertar admiración ante las vicisitudes, triunfos y valores de los indígenas; este aspecto, novedoso entre los autores del momento, resultó revolucionario para su época y su posición. Hay una relación con los indios en general pero es particular cuando comenta sobre el valor, la valentía y la guerra, dice el poeta “el valor a la fama que alcanzada/ tenía el pueblo araucano por la espada” (Ercilla, 2001: 19).

Hay mención desde el inicio de la obra del valor de los indios en la guerra. En el tono castrense que caracteriza a Ercilla, recuerda una lucha entre araucanos e incas, en la que estos últimos fueron derrotados siendo la mayor potencia militar de Suramérica.

Los incas, que la fuerza conocían  
que en la provincia indómita se encierra,  
y cuán poco a los brazos ganarían  
llevada al cabo la empezada guerra;  
visto el errado intento que traían,  
desamparando la ganada tierra,  
volvieron a los pueblos que dejaron,  
donde por algún tiempo reposaron (Ercilla, 2001:20).

*La Araucana* se convirtió rápidamente en el punto más alto de las letras hispánicas, además de ser un intertexto obligado para los nuevos poetas del siglo XVIII. Era el gran referente americano por lo que la maquinaria editorial empezó a crecer a su alrededor. *La Araucana* era el centro del universo literario y todo giraba a su alrededor.



Se sucedían las ediciones, continuaciones, imitaciones o contestaciones al poema ercillano, naciendo una vasta materia araucana que tomara cuerpo en muy distintos géneros (desde la épica culta y el romancero hasta el teatro y la novela), lo cual explica que Europa se forjara una visión de Chile derivada casi exclusivamente de Ercilla (Zugasti, 2006: 7).

Todo esto llevó a que hoy en día se presente la obra de Ercilla, como la gran novela chilena. Existe toda una leyenda alrededor de la obra del español, la cual ha perdurado hasta nuestros días lo que la hace interesante y actual. Al ser el referente más importante del comportamiento de los araucanos determinó la visión que de Chile y sus moradores se tuvo en Europa y el resto del mundo, llegando a confundir lo araucano con lo chileno (Carrilla, 1997: 206). Así lo confirma Operé “es un lugar común en la mentalidad chilena [y mundial] pensar que los araucanos fueron una raza militar y que sus características habrían pasado a sus descendientes mestizos” (Sergio Villalobos citado por Operé: 2001,68)

Sabemos que las noticias que se conocieron sobre la conquista chilena fueron aportadas por *La Araucana*. Durante mucho tiempo la obra fue concebida como una crónica, relatada por su actor y testigo, es decir, se tuvo la percepción de que la obra contaba una historia real (Osorio, en Ercilla 2001: III). Esta visión de la obra se genera por la lectura poco minuciosa de sus contemporáneos y por el esfuerzo sobrehumano que realiza el escritor con el fin de resaltar el campo de la veracidad a lo largo de la misma.

La aseveración de escribir sobre lo verdadero es común a muchos autores del siglo XVI que defienden, además, lo moral y lo didáctico [...]

ello era clave en ese momento en el cual lo literario era mirado con recelo y los límites entre la historia y la escritura de ficción eran imprecisos. (Ibíd: XIV)

El uso de la primera persona en *La Araucana* va en la misma dirección de construir veracidad. Ese yo construye un personaje (Ercilla) que será narrador, protagonista u observador. El crítico Enrique Anderson Imbert, enuncia que en *La Araucana* aparece por vez primera el poeta “cómo actor de la epopeya que describe” (Ibíd: XIII). La manifiesta interferencia del autor es una acción que este acomete con el fin de que el lector note su presencia, se dé cuenta que el producto al que accede tiene un autor, un constructor.

Suplícoos, gran Felipe, que mirada  
esta labor, de vos sea recibida,  
que, de todo favor necesitada,  
queda con darse a vos favorecida.  
Es relación sin corromper sacada  
de la verdad, cortada a su medida;  
no despreciéis el don, aunque tan pobre,  
para que autoridad mi verso cobre. (Ercilla, 2001: 16)

En este sentido, como ya se ha dicho, la propuesta de Ercilla de un texto verídico se relaciona con los indígenas en la medida que va a determinar un imaginario complejo sobre los habitantes de Chile. Este proceso de construcción narrativa es antagónico en Bodoc. El narrador nunca busca la verdad o plasmar una crónica precisa de los acontecimientos. Desde la primera línea, la autora le revela al lector que los hechos y los personajes viven anclados en un tiempo y un espacio imperecederos: sin tiempo ni espacio "Y ocurrió hace tantas Edades que

no queda de ella ni el eco del recuerdo del eco del recuerdo"; a la mejor manera de los cuentos populares. La verdad se ancla en la veracidad de los acontecimientos dentro del relato no en su referente histórico.

De igual manera la construcción de *La Araucana*, responde por parte del español, "al proceso de ilusión y desilusión de la conciencia histórica del poeta que ha percibido claramente las contradictorias e injustas relaciones de poder entre los cristianos y los bárbaros en el Nuevo Mundo" (Osorio, en Ercilla, 2001: XII). Dentro del pensamiento del Renacimiento sobresalen los debates entre Bartolomé de Las Casas<sup>22</sup> y Juan Guínés de Sepúlveda<sup>23</sup>, a quienes Ercilla conocía y que en cierta medida le son caros a la hora de plantear la situación entre el español y el Mapuche.

Una de las situaciones más interesantes que devela la obra es la igualdad que presenta Ercilla entre los españoles y los bárbaros. Igualdad en el sentido del arrojo militar y la valentía, valores que eran la base de la moral española de

---

<sup>22</sup> Bartolomé de las Casas, fue un fraile dominico español, cronista, teólogo, filósofo, jurista y apologista de los indígenas; en su estadía en América fue nombrado como obispo de Chiapas y "Protector de los indios". Con su obra, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552), inició una cruzada como protector de los indios y precursor de los derechos humanos. Entre sus argumentos estaba que los indígenas tenían uso de razón y que esta capacidad los hacía criaturas racionales por lo tanto eran seres humanos. Así los indígenas estaban cobijados por el derecho natural, que se basa en la existencia de derechos del ser humano por el hecho de ser humanos, y eran titulares de los derechos a la libertad y a nombrar sus autoridades.

<sup>23</sup> Juan Ginés de Sepúlveda fue un filósofo, jurista e historiador español del siglo XVI. Era el intelectual de cabecera de la conquista española justificándola con el argumento que unos pueblos tienen derecho a someter a otros por su civilización superior o derecho del dominador sobre el dominado para evangelizarlo y elevarlo a su misma altura, debido a que eran pueblos sin civilizar.

aquella época. Proponer que los indígenas tienen valentía, brío, sagacidad, inteligencia militar y amor de patria es una propuesta revolucionaria. Hasta entonces los indios no pasaban de ser seres sin alma, caníbales u objetos de compra venta. Estos valores no desaparecen en la obra de Ercilla pero no son los únicos.

El noble Ercilla ha creado la más hermosa de las epopeyas de nuestra lengua, con hechos y caracteres de bárbaros, tomando el colorido principal de sus valientes cuadros, no tanto en el heroísmo de los castellanos, como parecía natural, cuanto en las virtudes de sus enemigos (Gutiérrez: 2006, 264-265).

El otro frente de discusión en la obra se genera con la religión que será el pilar de las contradicciones. Es decir lo que separaba a Ercilla y al resto de españoles dignos, de los hombres nativos de Chile era el credo católico. Para la conformación y consolidación de los imperios hubo grandes guerra, sin embargo, en muchos existió una tolerancia hacía las religiones como en el caso del imperio Inca. En Occidente, la aparición del cristianismo y el proceso de cristianización del Imperio Romano, modificaron completamente, la relación con la barbarie; su ansia de mundializarse lleva a destruir las otras religiones (Morin, 2009: 29).

Con la aparición del Estado-Nación, la guerra y la barbarie se agravan, puesto que la finalidad de esta institucionalidad es unificar en una identidad nacional común sus diversos elementos. Es decir, vuelven a ponerse por encima

de las historias de convivencia los anhelos político-económicos de una Única nación.

En España, tras la expulsión de los moros, se inicia el proceso de construcción de la identidad española partiendo de la negación de los otros credos y las otras culturas; aquellos con los que se había convivido por varios siglos. La idea es limpiar la sangre, de moros o judíos.

En la revolución francesa, vemos qué “se instaura una idea moderna de la nación: la integración de etnias diferentes a través de la educación, los medios de comunicación, el desarrollo de las rutas y de los ferrocarriles pero, no hay que olvidar, también a través de *las guerras*. Las guerras son integradoras porque unen en el odio del enemigo a las etnias más diversas en el seno de una comunidad patriótica” (Ibíd.: 29).

En *La Araucana* hay una identificación del credo indígena con la adoración satánica. Este ejemplo es efectivo, la guerra contra los falsos ídolos unen a una comunidad patriótica (España), finalmente se sabe que ese supuesto avance no es más que una cortina para la búsqueda incesante del oro. Es decir, la justificación, a los ojos de Ercilla, para la guerra contra los araucanos es de índole

religiosa aún cuando diga que esos hombres pueden ser tan valientes como los mismos españoles.

Es evidente que en *La Araucana* encontramos todas las contradicciones que se gestaron en aquel tiempo sobre la conquista y la colonización. La dialéctica exclusivista e imperiosa que construyó el cristianismo durante su reinado de terror, que empieza a derrumbarse (Osorio, en Ercilla, 2001: X).

El pilar del cristianismo es una verdad, una mirada, una directriz, un Dios y ello empezaba a deshacerse en el aire con los avances científicos, con la masificación de las ideas de la Ilustración. Ercilla era un español de cuna, que promulgaba su fe cristiana sin embargo, en el momento histórico en el que se llevó a cabo la invasión a América se venían formulando diversas negaciones a esa verdad única e inamovible y él en la construcción de su obra poética dejaba ver las contradicciones en las que recaían sus compatriotas, alejados de los mandamientos de Cristo.

Otro de los aspectos sobresaliente en *La Araucana* tiene que ver en cómo el poeta se vincula a los discursos que expresaban valor a las culturas y los seres humanos que habitaban América, como los de Las Casas que ya se mencionaron. Esta relación discursiva “está marcada por una doble caracterización: la de los araucanos que son magnificados y la presentación de los conquistadores vistos como depredadores inhumanos” (ibíd.: XI). Lo anterior es significativo y único en las letras hispanoamericanas del siglo XVII, puesto que pone en tela de juicio

actitudes y acciones acometidas por los españoles pero lo más importante es que les da una caracterización impensable para la época a los indígenas.

El conflicto militar tiene una gran fuerza durante todo el poema. A través de la gesta guerrera presentó los discursos de ambos lados. Para identificarlos tenemos que ver como es la estructura de la obra: la primera parte del poema versa sobre los triunfos bélicos de los nativos, individuos que Ercilla veía como valientes y dignos; seguidamente vemos como la soberbia hace que los araucanos terminen perdiendo la guerra. Finalmente, tenemos a un hombre que presencia unos actos, que desde la visión del guerrero, son valientes y heroicos y de esa manera los plasma. Ese mismo hombre, debe por su posición desarmar las creencias de los nativos para evitar el gobierno de Lucifer.

El triunfo en la batalla va a ser un motivo singular en la narración. Como lo serán los grandes héroes que participan en ella; ellos son designados por sus nombres, los grandes caciques Lautaro y Caupolicán, el anciano Colocolo, algunos guerreros, Tucapel, Codeguala, Nancunahuel, Pelantaru y Lientur y en ocasiones con adjetivos benévolos hacia sus personas. No pasa de igual manera con el resto de los indígenas, combatientes o no. El adjetivo con el que se van a denominar es el de bárbaro. Etimológicamente significa Arrojado, temerario pero en una segunda acepción significa violento, cruel. Pareciera que este es el valor simbólico que adopta Ercilla en su obra.

De lo anterior se puede concluir, que si bien Ercilla logra revelar unas características propias de los combatientes mapuche, a quienes les debe respeto por su sagacidad y valentía, el resto del pueblo continúa siendo una horda de seres macabros en los que sobresale la crueldad.

Es interesante pensar en estos procesos desde el punto de vista de la manipulación simbólica del lenguaje. La historia determina que los pueblos europeos han sido bárbaros, en su singularidad y en su constitución; bajo circunstancias y situaciones particulares.<sup>24</sup> Estos procesos históricos no son de fácil remoción de ahí que uno de los aspectos de la barbarie europea fue “el de tratar de bárbaro al otro, al diferente, en lugar de celebrar esta diferencia y de ver en ella la ocasión de un enriquecimiento del conocimiento y de la relación entre los humanos” (Morin, 2009: 53).

Otro ejemplo de la forma de aproximación a lo mapuche, que se encuentra en *La Araucana* es que en la obra no se presentan ritos funerarios o entrega de cadáveres enemigos (españoles). Por el contrario tenemos descripciones dantescas de la situación que acontece con los capturados. Esta opción de profanar los cuerpos de los hombres es singular y demencial.

Cuando la luz las aves anunciaban  
y alegres sus cantares repetían,  
un sitio de altos árboles cercaban  
que una espaciosa plaza contenían;  
y en ellos las cabezas empalaban

---

<sup>24</sup> Recordemos que la palabra bárbaro era la designación que se le daba a todo aquel que no hiciera parte del Imperio Romano. Sin embargo, es de conocimiento que la expansión del Imperio fue una de las más barbaras de la Antigüedad.



que de españoles cuerpos dividían;  
 los troncos, de su rama despojados,  
 eran de los despojos adornados (Ercilla, 2001: 80)

De igual manera, tenemos un rasgo de índole macabro: la ingesta de carne humana. Para el análisis se asumió el inicio y algunas palabras del fragmento (la negrilla no aparece en el original).

Causó que una **maldad** se introdujese  
 en el distrito y término araucano,  
 y fue que carne humana se comiese,  
 inorme introducción, caso inhumano,  
 y en parricidio error se convirtiese  
 el hermano en sustancia del hermano;  
 tal madre hubo que al hijo muy **querido**  
 al vientre le volvió do había salido. (Ibíd.: 207)

La introducción del semema maldad le permite al poeta presentar un hecho aislado. Es una fuerza superior al entendimiento de la madre la que la lleva a devorar a su “hijo muy querido”, y esta frase vuelve a complicar la idea, puesto que revela que los indígenas son presa de potencias malignas que los inducen a cometer actos despreciables contra su misma estirpe.

El supuesto de que los pueblos americanos eran caníbales les costó la extinción. Este acto, que si bien existió en determinados casos y en relación a rituales, fue usado por los evangelizadores y soldados cristianos para asesinar, saquear y destruir a los indígenas. Existen, sin embargo, datos de cronistas de Indias y de indígenas que cuentan de hombres blancos que se comían a ellos

mismos por la falta de alimento en las condiciones terribles de los viajes.<sup>25</sup> Estos actos de los españoles no tienen ninguna relación con actos rituales, es decir, son acontecimientos propiciados por el hambre y la locura.

De igual manera Ercilla señala, que en el ahínco de la batalla, la valentía se vuelve sevicia y crueldad: “Los ligeros bárbaros cubierto,/ en espaciosa hila prolongada,/ sedientos de la sangre baptismada” (Ibíd.:104); vemos, nuevamente, la designación del adjetivo para referirse a los araucanos, y a la vez, notamos que la búsqueda de los mismo no es vencer a los oponentes sino beber su sangre. Además no es cualquier sangre es sangre católica, sangre “baptizada”.

Se debe actualizar la lectura a favor de Ercilla diciendo que sus descripciones no opacan el valor que le otorga a la organización y la valentía de los araucanos, ya que responden a miradas e imaginarios que se tenían de los hombres del cono sur para explicar conductas desconocidas y renovar así una guerra genocida. Pero que van a continuar después de él en los imaginarios colectivos de los españoles y seguidamente de los mestizos, como veremos reflejado en los otros autores aquí trabajados.

Sin duda, la influencia de la tradición europea lleva a configurar una épica americana, que tiene a su mayor influencia en Ercilla, la capacidad de asombro que revela sobre las características de un pueblo que hasta el momento no

---

<sup>25</sup>Sosa, 1985; Pancorbo, 2008; Guamán Poma, 1985.

pasaba de ser el de la barbarie. Con las distancias y los clichés de su tiempo el español propone su mirada de lo que conoce, de lo que lo mueve, de lo que le parece relevante. Este mismo proceso acontece en Bodoc, en esta ocasión la obra es más que un cumulo de características es la funcionalidad de las mismas en un contexto amplio.

De la época republicana sobresale la brillantez y tesón del porteño José Esteban Antonio Echeverría Espinosa (1805-1851) escritor y poeta argentino; quién introdujo el romanticismo literario en su país. Es significativo para su vida la pérdida de su padre, siendo muy joven, y poco tiempo después la de su madre, situación que le produce una traumática adolescencia. Tiene una carrera de bohemio en los lupanares del puerto; es reconocido por su promiscuidad y las notas agónicas que le arranca a su guitarra. Ingresa al Departamento de Estudios Preparatorios de la Universidad de Buenos Aires. Sin embargo, su espíritu inquieto lo lleva, a los veinte años, a salir de su ciudad natal para buscar educación en Europa. Paris es el gran centro de la renovación artística del mundo. Echeverría bebe con frenesí en las fuentes del Renacimiento; se embriaga con Baudelaire y Víctor Hugo; camina de la mano de Shakespeare, Schiller y Goethe y especialmente Byron, a quién le dedicará su poema *La cautiva*. Regresa a Buenos Aires en 1830, empieza su carrera como escritor con diversas publicaciones en las revistas de la ciudad e inicia su carrera política con actividades socioculturales (tertulias literarias, participación en revistas y diarios) que pronto lo convertirán en uno de los intelectuales más prestantes de su país.

Echeverría logra reconocimiento internacional con *La cautiva*, uno de sus poemas más potentes. Obtendrá este mismo éxito en su país con su cuento *El matadero* (1838), donde cuenta las hazañas y vilezas de la clase popular bonaerense, que había sido rechazada por los escritores de su época. En el campo del pensamiento hispanoamericano, deja la pieza, *El dogma socialista a la juventud Argentina* (1846), donde presenta una ideología fresca y renovadora para su continente.

*La cautiva* es un poema que aparece incluida en *Rimas*, publicado por primera vez en 1837; hace parte del romanticismo, por la manera como florece la figura de la dama y el amor entre los protagonistas. La finalidad estética de la obra, según el mismo Echeverría, era vincular el espacio de la pampa argentina a un proceso de nacionalidad y civilización. La crítica lo recogió, dice Fernando Operé, cómo un poema romántico, sin pasar del estereotipo, dejando de lado la relevante manifestación que se hace en él de la pampa como una frontera nacional y de los habitantes de la misma (2003, 548).

La historia de *La Cautiva* inicia con un malón<sup>26</sup> sobre una fortificación española en el que los mapuche se llevan consigo a las mujeres y a los niños. Los hombres son muertos. Entre las cautivas se encuentra María, la protagonista del poema y su esposo Brian. De María sabemos que es una mujer de fuerte

---

<sup>26</sup> Este término es usado por los autores argentinos y significa ataque de un grupo de indios a una fortificación, hacienda o localidad blanca, en el que se presenta pillaje y el rapto de mujeres.

personalidad, llega a asumir actitudes viriles para salvar su esposo. Tiene un carácter fuerte y aguerrido; va a enfrentarse a un viaje por la pampa, a la villanía de los indios y a lo indómito del territorio salvaje. Por su parte Brián, es un soldado; de poco espíritu, con un carácter débil, temeroso de su destino y de su honra. Es herido durante el malón por ello se convierte en un peso, una carga en el escape que va a propiciar su mujer.

Los indios al llegar a su campamento se embrutecen con alcohol y celebran desbordadamente su victoria. Brian intenta rescatar a su esposa de aquel infortunio sin conseguirlo. En ese instante la mujer se llena de una furia “masculina”, animal y asesina a uno de los indígenas y carga a su hombre, muy mal herido, fuera del campamento; emprendiendo la huida por el temible desierto. Después de luchar contra el fuego, una fiera y el extenuante viaje, Brian muere y es enterrado en medio de la nada. Finalmente, María llega a la frontera de la civilización donde se encuentra con la noticia del fallecimiento de su hijo a mano de los indios; la noticia termina con la vida de la mujer.

La idea de la frontera en la obra asume claramente la división entre civilización y barbarie; la frontera tiene la potencialidad para cambiar y a partir de allí poder entrar en los circuitos de la civilización para ello es necesario que entren a ella los productores de un cambio geográfico, cultural y humano. Entonces la frontera es significativa pero no se va a agotar en nuestra investigación, será

mencionada en la medida que resulte categórica para el tema que se ha propuesto: la descripción de los indígenas en el poema.

La independencia impulsó el desarrollo de géneros más acordes con la visión que deseaban proyectar las nuevas republicas. La novela era el vehículo que tenían las élites para la expresión de sus ideas, la idiosincrasia y el espíritu que querían imprimir a las naciones republicanas, a las clases oprimidas. La narrativa tenía que ser el medio por el cual el credo liberal se masificara. Por ende, los temas de la colonia o la monarquía no aparecen. La frontera y el indio serán poco frecuentes y cuando se mencionen tendrán el peso ideológico producido por el *Facundo*<sup>27</sup> (1845) de Sarmiento (Operé, 2003: 548).

De igual manera, en el siglo XIX, la cautiva, que es un personaje de frontera asociado con los malones y el pillaje indio, aparece en las letras como una figura simbólica que representa la idealización de la mujer blanca contra la satanización del indio.

El cuerpo de la mujer raptada fue instrumental en esta manipulación ideológica al ser convertido en símbolo que invertía los términos de una situación

---

<sup>27</sup> En *Facundo* Sarmiento presenta las causas y las soluciones a los problemas que enfrenta Argentina después de su Independencia. Allí trabaja con los conceptos de Civilización y barbarie, ambos opuestos. La civilización está enmarcada en los ideales culturales europeos mientras que la barbarie esta simbolizada en América Latina y sus moradores indios, negros y mestizos.

de despojo. No era el europeo quien robaba las tierras de los indios privándoles de sus medios naturales de vida, sino éstos los que arrancaban al blanco su más codiciada pertenencia (Operé, 2001: 229-230).

La Argentina urbana, en el siglo XIX, sufre una necesidad de expansión. Al frente tenía la pampa pero también tenía a los indios. En ese momento, el maniqueísmo de civilización o barbarie impedía tomar una postura más crítica, más reflexiva. Echeverría no fue ajeno a este debate y terminó por recurrir a la satanización de la frontera y de sus personajes. Su cautiva es una mujer blanca que logra escapar de una terrible situación, de horrores inimaginables, “entre ellos la posibilidad del mestizaje” (Ibíd., 230). Este factor les resultaba muy problemático a los intelectuales de la época en cuanto que estaban buscando construir una idea de nación pura, étnica y culturalmente.

La mujer cautiva representó el cuerpo violado de la civilización cristiana. A través de su inmaculada pureza se construyó un discurso que negaba o intentaba negar la posibilidad de transculturación. Pero la negación no era más que un proceso ficcional puesto que el tránsito de las fronteras, el comercio, la inclusión de los indígenas como esclavos, labriegos o soldados y el cautiverio de blancos en los campamentos indígenas es el vivo ejemplo de un lento pero seguro estado de transculturación (Operé, 2001: 264).

Como ya dijimos la frontera y la idealización de la misma es un punto clave para entrar en el contexto de la obra. Hay una pugna presente por los ambientes geográficos que les contagian a sus habitantes esos rasgos. La pampa es peligrosa, traicionera, incivilizada por ende sus habitantes igual. La idea es que el espacio de la pampa posee unas características maléficas que logran destruir a todo aquel que lo habita o que lo cruza. De ahí que los indios no sean malvados sino que “se vuelven malvados” debido a las características del lugar donde habitan. Todo este complejo andamiaje sirve para que el autor manifieste sus ideas sobre un aislamiento cultural y social del hombre de la pampa que debe ser evitado por la mano de la modernidad.

La naturaleza en la cultura del continente y en particular en la Argentina, ha sido concebida como una fuerza superior y destructiva cuyas secuelas arrastran al individuo y los grupos humanos a un estado de degeneración animal de irreparables consecuencias (Operé, 2003: 553).

La contraposición a este ambiente agreste e incivilizado es la fortaleza. Ella es segura, civilizada y en un hecho de contagio, propio del pensamiento occidental, sus habitantes son propicios para manifestar estas cualidades. Detrás de esta simplicidad vemos qué la frontera encarna las necesidades de los grupos económicos. En ella se construyen imaginarios, se trasladan mitos. Es decir, existe un espacio propio para la civilización y otro para la barbarie. A este último le llamaremos frontera interior, prestando el concepto de Margarita Serje (2005). La frontera está determinada por las metáforas que el centro ha construido sobre ellas.



El poema *La cautiva* es un texto programático cuya argumentación funciona en doble dirección. Por una parte, expresa con tono tendencioso e intransigente la discutida polémica en torno a la llamada *cuestión del indio*, y por otra, mitifica a través de su poetización el destino universal reservado a la nación argentina (Ibíd.: 548).

Esta frontera interior genera el doble impacto mencionado: propugna la idea de un grupo ilegítimo, bárbaro y peligroso que debe ser encaminado por la senda de la civilización, acción que llevará a ampliar el espacio del Estado-Nación. La generación de una identidad argentina le imposibilita al mapuche existir. Él no es argentino; lo podrá ser en la medida que se civilice, rompa su identidad, entregue su territorio y acceda a los valores propios que se empiezan a gestar en los centros de poder.

Las fronteras no son, simplemente, líneas de separación entre la civilización y la barbarie, tampoco áreas periféricas de imperios o naciones. Las fronteras son cuerpos vivos que, como tal, tienen una estructura mutable en la medida que reciben el flujo del desplazamiento de los sujetos y elementos que la componen. Aspectos fundamentales del imaginario nacional están constituidos por personajes, costumbres, idiosincrasias y folklore procedentes de la elusiva complejidad de la vida fronteriza (Operé, 2001: 16).

“La cultura hispanoamericana, en general, y en particular la Argentina, no ha sabido sacar partido de la energía creativa de la frontera” (Operé, 2003: 545). Si bien, el territorio tuvo la opción de ser explotado y en algunos casos se buscó

por diversos medios poblar estas fronteras (véase el caso de los Llanos colombo-venezolanos o la Amazonia) nunca se consiguió tal fin. La oposición de los grupos indígenas (normalmente vinculados a estos espacios *bárbaros*) les costó una guerra sin cuartel. En la pampa se dio la terriblemente celebre: “Campaña del desierto”, acometida por Juan Manuel de Rosas en 1833, entre otros enfrentamientos violentos contra los indígenas y su territorio.

Como se ha mencionado, la más virulenta y funesta de las acciones militares argentinas contra los grupos indígenas fue la “Conquista del Desierto”, acción bélica que se dio entre 1878 y 1885; en ella se usaron aliados indígenas, guarniciones militares chilenas, mercenarios contratados de igual manera, se valieron de los cautivos como medios de negociación así como de calumnias y complots entre aliados, a la manera de las guerras modernas.<sup>28</sup>

La campaña tuvo varios propósitos: someter a obediencia a los indios mapuche y tehuelches, finalizar los malones, darle libertad a los católicos cautivos por los indígenas y llevar las tierras, al dominio de la provincia, para su explotación agrícola y la ganadera. Por consiguiente los resultados finales para los indígenas fueron la pérdida de su territorio, de ahí el declive en su autonomía, en sus forma de manutención y en las posibilidades de recursos alimentarios. Los

---

<sup>28</sup> Si bien, no es hasta 1885 que la Provincia de Buenos Aires logra eliminar de su territorio la presencia de los indígenas conflictivos, desde antes del inicio de la “Conquista del Desierto” (1878) los gobiernos nacionales argentinos arremetieron contra los pueblos indígenas afincados en el territorio de pampa cercano a los centros urbanos (Martínez: 1992).

pocos indígenas que sobrevivieron a las masacres se refugiaron en la tierra desierta o en la cordillera, donde la explotación de los recursos era mínima (Martínez: 1992).

Esta vinculación del indígena a un entorno y una manera animal de ser y de vivir termina de esclarecerse en los términos cómo se les denomina dentro del poema de Echeverría: “chusma”, “abominables fieras”, “tribu impía”, “salvaje turba”. Ninguna de las tribus de la pampa, son citadas por su nombre, aún cuando eran re-conocidos por sus linajes. Estos adjetivos son la negación de la identidad que brinda el nombre. Además, los adjetivos marcan las dos características de los indígenas que vamos a encontrar en el poema: guerreros y paganos.

Pasemos de la caracterización de las palabras a las imágenes que construye con este fin Echeverría. Los indígenas beben la sangre de sus víctimas, hace bacanales estrambóticas, asesinan por placer y pierden los estribos y el control de sus emociones.

Aquél come, éste destriza,  
 más allá alguno degüella  
 con afilado cuchillo  
 la yegua al lazo sujeta,  
 y a la boca de la herida,  
 por donde ronca y resuella,  
 y a borbollones arroja  
 la caliente sangre fuera,  
 en pie, trémula y convulsa,  
 dos o tres indios se pegan  
 como sedientos vampiros,  
 sorben, chupan, saborean

la sangre, haciendo mormullo,  
y de sangre se rellenan (Echeverría, 2004: 137).

El horror de la descripción realza la caracterización de los araucanos como inhumanos. La montonera, el movimiento, los aullidos le dan las cualidades de un festín entre fieras. Seguidamente, llegan los españoles y se acomete una batalla.

Todos en silencio escuchan;  
una voz entona recia  
las heroicas alabanzas,  
y los cantos de la guerra:  
-Guerra, guerra, y exterminio  
al tiránico dominio  
del huinca;  
[...]  
Sus mujeres entretanto,  
cuya vigilancia tierna  
en las horas de peligro  
siempre cautelosa vela,  
acorren luego a calmar  
el frenesí que los ciega,  
ya con ruegos y palabras  
de amor y eficacia llenas,  
ya interponiendo su cuerpo  
entre las armas sangrientas (Echeverría, 2004: 147-148).

Los indios caen a pesar de las suplicas de sus esposas. Todo es sangre y destrucción. Sin embargo, en este mismo episodio, acontece algo bastante significativo: el indígena obtiene un par de versos, del poeta, en los que clama admiración ante su coraje.

El sol aparece; las armas agudas  
relucen desnudas,  
horrible la muerte se muestra doquier.  
En lomos del bruto, la fuerza y coraje,  
crece del salvaje,  
sin su apoyo, inerme, se deja vencer (Ibíd.: 165).

Es un bárbaro, no queda duda. Actúa con un ímpetu desbordado. Él no tiene la noción necesaria del límite; de lo bueno y de lo malo. Esteban Echeverría aproxima los valores entre cristianos e indígenas cuando escenifica la brutalidad de los españoles contra los indígenas.

Horrible, horrible matanza  
hizo el cristiano aquel día;  
ni hembra, ni varón, ni cría  
de aquella tribu quedó.  
La inexorable venganza  
siguió el paso a la perfidia,  
y en no cara y breve lidia  
su cerviz al hierro dio (Ibíd.: 166).

Más allá de adjetivos perniciosos que escenifican al indio mapuche como un ser despreciable, vil e irracional, cuya identidad étnica no se revela, Echeverría insistirá en que estas cualidades le son propias por causa del medio en el que habita; medio al que llegará el hombre blanco para ser imbuido por la misma energía maligna. De ahí la importancia de modificar ese medio a través de la modernidad, es decir, la aparición de elementos de orden moderno (maquinas, edificaciones, comportamientos, ideas) que tendrían la fuerza suficiente para transformar el medio y por consiguiente a los seres humanos que lo habitan.

La ficción republicana sobre los Mapuche fue construida sobre la base del canibalismo y la violencia desmedida, modelos cambiantes al ritmo de unas sociedades que en cada momento debían vivir en unas condiciones complejas, siempre mutables. Las proyecciones sociales de aquel tiempo eran segregacionistas por lo que los indios no encajaban en aquellos planes

“civilizadores”. De ahí el maniqueísmo de la civilización o la barbarie o acciones tan viles como “la conquista del desierto”.

Para Carlos Martínez Sarasola (1992), la autodenominada “conquista del Desierto” fue en realidad el colofón de una campaña de exterminio y desintegración cultural que se había llevado a cabo sistemáticamente desde la primera década del siglo XIX. Los autores e intelectuales que propiciaron un gran debate iberoamericano con la “cuestión del indio” solamente retrasaron el terrible final.

Con Echeverría se reafirman las ideas de progreso y civilización. En contra partida a estos conceptos Bodoc propone magia y naturaleza. En *La Saga de los Confines* el presupuesto que ambos términos tienen es inmenso. La obra no es una tesis contra el progreso pero sí busca una mirada más amplia. Bodoc asume el debate que propone Echeverría entre civilización y barbarie entendiendo que los procesos culturales son complejos y caros a los pueblos que los viven. De igual manera hace referencia a las diversas civilizaciones que recorrieron un continente que por decenios fue considerado una selva inhóspita habitada por fieras salvajes y caníbales.

Es innegable que la literatura contemporánea argentina sobresale por sus nombres y por la calidad de sus obras. De este ramillete de estrellas hay uno que brilla con luz propia. De Jorge Luís Borges no queda nada por decir. Es el principal y más importante autor argentino de la época contemporánea. Seguramente, Borges leyó a los anteriores autores y los tenía presentes. Parece interesante pensar que la escritura del argentino responde a un interés o ideas que tenía sobre la relación con lo indígena. Recordemos que se le ha caracterizado por ser un hombre ajeno a la política. “Ser nazi (jugar a la barbarie enérgica, jugar a ser un *viking*, un tártaro, un conquistador del siglo XVI, un gaucho, un piel roja) es, a la larga, una imposibilidad mental y moral” (Borges citado por Orrego, 2007, 40).

Entre las obras que más apasionan a Borges está el *Martín Fierro*, obra que tiende a ser leída como la continuación de *La cautiva* de Echeverría, de la que se sabe fue lector acérrimo. La influencia de ambas obras en cuanto al trato de la cuestión indígena por parte de Borges es evidente, daremos cuenta de ello más adelante.

Borges siguiendo a Fierro y a la tradición bonaerense escribe algunos relatos que están en relación con la frontera y sus habitantes. En ellos el centro

del debate es la civilización y la barbarie y como ambos conceptos se vuelven movedizos y complejos a la luz de nuevos descubrimientos.<sup>29</sup>

La *Historia del guerrero y la cautiva* tiene dos partes, dos historias, la primera: se trata de un Droctulf, jefe lombardo que lucha en un bando y termina defendiendo Roma, la ciudad que atacó, muriendo en el hecho y convirtiéndose en un héroe. La segunda historia es la de una inglesa que ha sido raptada por los indios, con quienes habita y tiene relaciones familiares; cuando se le presenta la oportunidad, la inglesa se niega a regresar a la civilización.

Borges advierte desde el título de dos historias que al final pueden ser imágenes similares del mismo espejo: “La figura del bárbaro que abraza la causa de Ravena, la figura de la mujer europea que opta por el desierto, pueden parecer antagónicas. Sin embargo, a los dos los arrebató un ímpetu secreto” (Borges, 2011: 258). En el análisis se pasó por alta la primera parte del relato por no estar relacionada con la imagen del indígena americano.

---

<sup>29</sup> En el *Aleph* (1949) aparece “La Historia del Guerrero y la Cautiva” en el mismo libro en el que se encuentra “La escritura del dios” en donde el sacerdote maya Tzinacán, ha sido prisionero por muchos años, tiene la revelación de que Dios es una rueda infinita. Este descubrimiento le permite comprender “la escritura de Dios” o “el secreto del Universo”. En *Elogio de la sombra* (1969) apareció “El etnógrafo” la historia de un estudiante va a realizar su tesis sobre el secreto que se revela al iniciado en rituales indios. Después de pasar una temporada con los indios vuelve a su universidad y se niega a presentar el secreto que ha conseguido. En esta historia los indios conocen la manera de vivir bien en cualquier lugar de la tierra, por eso el estudiante termina diciendo que no volverá a la pradera. Aquí vemos dos acciones a destacar, la civilización está con los bárbaros y estos últimos son capaces de confiar sus conocimientos a quienes los convoquen.



Borges da la información con cuentagotas; es minucioso y artificioso, por lo que se debe tener cuidado con sus palabra. Hay que partir del análisis de la primera parte, cuando la mujer habla. Dice el narrador, “Dijo que era de Yorkshire, que sus padres emigraron a Buenos Aires, que los había perdido en un malón, que la habían llevado los indios y que ahora era mujer de un capitanejo, a quien ya había dado dos hijos y que era muy valiente” (Ibíd.: 257). Resulta vital detenerse en la información que brinda este fragmento. Primero, se sabe cómo llegó acá y cuál fue la suerte de sus padres: muertos por los indios, que además la tomaron prisionera. Sin embargo, ella termina siendo compañera de un *capitanejo*, que no es cualquier indio, sino aquel que manda sobre la chusma. Y para mantener su posición dominante le da dos hijos. Fuera de ello, es la encargada de la tarea de salir del territorio y dirigirse a realizar el intercambio económico. Su posición de blanca le da primacía sobre las mujeres indígenas y sobre los hombres que serían los encargados de hacer el intercambio.

Continúa el relato, “eso lo fue diciendo en un inglés rústico, entreverado de araucano o de pampa” (Ibíd.: 257); el adjetivo es propicio, rústico: perteneciente al campo; ahora bien, la equivalencia que realiza entre araucano y pampa, no resulta correcta porque son términos diferentes. Aunque los araucanos invadieron la pampa y araucanizaron a los grupos que allí vivían, los dos términos designan grupos distintos y no son por lo tanto sinónimos. Es decir, en el relato se evidencia que ambos términos hacen uso de un valor idéntico, por lo tanto, son simples categorías de definición de un grupo humano.

Borges " presenta a un personaje, la cautiva que, proveniente del mundo de la cultura, cede al influjo de la barbarie" (Huici: 2008, 41); en el relato tenemos que el termino barbarie es impuesto por el narrador según la visión de uno de los personajes, la abuela, quien termina aplicándoselo a todo aquello que va más allá de la reducida visión inglesa.

La actitud de esta mujer provoca asombro y escándalo en los personajes, pero ello no puede ocultar el hecho de que, tal y como escribió Freud, la barbarie, la potestad de satisfacer irrestrictamente los instintos, puede ser no solo una situación de mayor libertad de la que 'gozamos' en la civilización, sino también de mayor felicidad: 'le contó que era feliz' (Ibíd., 44).

Y si bien las palabras le eran tan caras a Borges, porque eran para él la forma de acceder a Dios, es muy interesante ver cuáles son las imágenes a las que equipara la cotidianidad de la inglesa entre los indígenas. Uno de los valores más estigmatizadores de la literatura y en general, de la imaginería popular para con los indígenas es la comida. Borges dice que -los araucanos o los pampacomían "festines de carne chamuscada o de vísceras crudas"; no existe el término medio; son incapaces de prepararlo bien o de evitar la ingesta de las partes desechadas.<sup>30</sup> Otro de los valores comunes a los indios son "el asalto de los corrales, el alarido y el saqueo, la guerra, el caudaloso arreo de las haciendas" que se repite como un manual trillado de enseñanza básica. Y por si fuera poco, termina con unas imágenes de orden moral-católico que presume una necesidad inmediata de civilización para aquellos seres y una diferencia abismal con las

---

<sup>30</sup> Entre los españoles era costumbre darles a los esclavos las vísceras de los animales que sacrificaban.

costumbres que debería tener un hombre blanco (léase inglés): “jinetes desnudos, la poligamia, la hediondez y la magia. A esa barbarie se había rebajado una inglesa” (Ibíd.: 257).

Es bastante singular que el punto en común de Echeverría y Borges sea el acto vampiresco de la ingesta de sangre. La descripción detallada en ambos, el ambiente sórdido y malsano y la visión descreída del narrador ante un hecho impensable. La diferencia radica en que el acto, en el cuento de Borges, no lo acomete un indígena sino la inglesa, lo que le da cierta ironía al trato de la escena: “Se tiró al suelo y bebió la sangre caliente”, pero el hecho no es categorizado como un salvajismo terrible, cosa que hace Echeverría; Borges se toma un respiro y ataca con una hipótesis, “No sé si lo hizo porque ya no podía obrar de otro modo, o como un desafío y un signo” (Ibíd.: 257) y esa negación inicial depara una enorme cantidad de posibilidades que no se pueden llenar sin entrar en el campo de la especulación.

La ingesta de sangre de caballo y de oveja, hace parte de los diversos ritos mapuche que se efectúan en momentos muy importantes para la comunidad. En ellos está presente la Machi y buscan una conexión entre el mundo de los hombres y el de los espíritus.<sup>31</sup> La posibilidad que ambos autores recurrieran a este tipo de ritual de una manera burda y desproporcionada, es decir ignorando

---

<sup>31</sup> Véase el capítulo del Chaman: ritos de la Machi.

por completo su carácter, es la hipótesis más cercana para la explicación del trato a este evento.

El final del relato termina por evidenciar la propuesta de Borges sobre la relación doble de la existencia, de que ambas historias hacen parte de la misma: “Acaso las historias que he referido son una sola historia. El anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales” (Borges: 2001, 77).

el bárbaro y el civilizado, no son sino aspectos de una misma humanidad. No elementos enfrentados e irreconciliables, sino complementarios y coexistentes. Lo cual debería sonar como una advertencia, ya que no debemos olvidar que la escritura de este cuento no está a mucha distancia temporal de un período histórico en el que un pueblo de los más cultos y civilizados de Europa acabó entregándose con entusiasmo a la barbarie y a la orgía de sangre del nacional-socialismo (Huici: 2008, 44).<sup>32</sup>

Como ya fue referido Borges presenta en este texto las divergencias que tiene con los términos civilización y barbarie; subvierte los valores y realiza una comparación entre las dos mujeres (la abuela y la inglesa-aindiada) ambas con características mistas presentes en todo ser humano. Es decir, que no debe resultar necesario “abundar en las referencias para apreciar que el planteamiento de *Historia del Guerrero y la Cautiva*” no es historia casual, sino por el contrario una manifestación de un tema central para las letras argentinas. “¿Qué interesa de esto? En primer lugar, el desafío al estereotipo civilización/barbarie tal como se

---

<sup>32</sup> Sin embargo, cabe señalar que aunque Borges manifiesta la fascinación del ser humano por la barbarie, él asume como orden de su actuar la civilización. “La propia obra de Borges implica una toma de posición y una declaración de principios”(Huici: 2008, 44).

entiende todavía hoy en día. También esta singular ocurrencia: el “Conocimiento” (el “secreto”, la “escritura de Dios”) aparece en la barbarie (Podettiâ: 2008, 4).

El otro cuento que se ha presentado a análisis porque manifiesta la aparición de lo indígena en Borges es *La noche de los Dones*, allí se cuenta como en medio de debate metafísico un hombre revela la aventura que tuvo joven con una mujer con quien tiene su primera experiencia sexual, conocida como “la Cautiva”, esta mujer relata la historia de su rapto en un malón indio. Para finalizar la historia el joven conoce el amor de manos de la cautiva y ve la muerte de un bandido a manos de otro hombre.

En el relato hay una cantidad de personajes que se van a ir pasando la voz, con el fin de darle más verosimilitud. Uno de estos el personaje-narrador, dirá al ver a la mujer que llamaban la Cautiva, “algo de aindiado le noté, pero los rasgos era un dibujo y los ojos muy tristes” (Borges, 2011: 470), la referencia es oscura, no podemos saber dónde está el rasgo particular. Más adelante dirá que tenía una trenza de cabello muy lacio.

Seguidamente será esta misma mujer quien relate el acontecimiento que padeció: un malón que se veía venir, del que no se podía hablar debido al miedo: “me fui enterando que los indios podían caer como una nube y matar a la gente y

robarse los animales. A las mujeres las llevaban a Tierra Adentro y les hacían de todo” (Ibíd.: 471). Se repite la imagen de los indígenas como seres despiadados, corruptos, ladrones y asesinos que atacan sin motivo alguno.

También se encontró una situación particular, la mujer dirá que “el gobierno les reparte vicios y yerba para tenerlos quietos, pero ellos tienen brujos muy precavidos que les dan su consejo” (Ibíd.: 471); el vínculo que se realiza con la política local, es significativo: el gobierno busca evitar el conflicto pero los pérfidos insisten en el vandalismo y el pillaje. También es interesante pensar en el término brujo, refiriéndose a los chamanes, mismo concepto utilizará Bodoc en su obra; la importancia de estos brujos radica en que dan consejo, su función está presente en el trato oral de los problemas de sus grupos. Por último, la cita anterior en su conjunto hace hincapié en que aún tras las prebendas del gobierno los indios siguen cometiendo crímenes. En Colombia se usa un refrán: “indio desagradecido”; idea común a toda América, sobre cierta insatisfacción de los aborígenes.<sup>33</sup>

La mujer en el trance que le provoca recordar la historia dice: “De puro cavilar, yo casi tenía ganas que se vinieran y sabía mirar para el rumbo que el sol se pone” (Ibíd.: 471); ese deseo interior se manifiesta ante la presencia de una fuerza desproporcionada y desconocida, ante la continua referencia a la acción de

---

<sup>33</sup> Este tipo de expresiones hacen parte de imaginarios reaccionarios que deniegan y rechazan las justas reivindicaciones de los oprimidos para nuestro caso los indígenas.

los indígenas como p rfida y devastadora. Cuando por fin el malón se aproxima a la vivienda y el horror se desprende de los alientos, la narradora presenta una de las imágenes más perturbadoras de su relato, “Se golpeaban la boca con la mano y daban alaridos” (Ibíd.: 472); hay un humor negro en la imagen, un estramb tico y ridículo espectáculo para el lector.

Finalmente, la historia de la cautiva se termina con una mezcla de narradores y de historias, con un emparejamiento de las acciones contadas con anterioridad y los eventos que se aproximan, “Hablaban la Cautiva como quien dice una oración, de memoria, pero **yo o ** en la calle los indios del desierto y los gritos. Un empell n y estaban en la sala y fue como si entraran a caballo, en las piezas de un sueño. Eran orilleros borrachos” (Ibíd.: 472). El pasado y el presente pierden sus diferencias. La voz narrativa cambia, la historia se transforma en dos palabras “yo o ”; los salvajes, el pillaje, el asesinato, el cautiverio de las mujeres, en resumidas cuentas el malón ya no es propiedad del indio sino de “orilleros borrachos” es decir, mestizos que asumen las características de los otros. La historia termina con una reflexión del hombre sobre su relato y la posibilidad que su recuerdo se transforme con los años y con las repeticiones.

Hay tres aspectos que son comunes a ambos cuentos de Borges: primero, el rapto después del malón; segundo, la incidencia de las tribus araucanas como protagonistas de una cantidad importante de referente literarios (que tiene que ver

con una tendencia narrativa argentina); tercero, se encuentra un deseo del escritor por acceder a lo desconocido: el pensamiento indígena. Los narradores desconocen el acontecimiento, son espectadores de una narración.

Hay una convención en los relatos de Borges y tiene que ver con la construcción de los espacios, las vivencias y en sí los contextos referentes a lo indígena. Está convención fue muy aclamada en la Argentina del siglo XIX y va de la mano con las categorías propuestas por Domingo Faustino Sarmiento: civilización y barbarie.

La oralidad es el vínculo entre los pueblos “primitivos” y los lugares en los que habitan. Esta característica es fuerte y reacia a desaparecer. Sin embargo, siempre se ha considerado la tradición oral o las manifestaciones orales como sinónimos de barbarie. Las condiciones histórico-materiales de los Otros se han tergiversado dentro de la tradición centralista, obteniendo una etiqueta de barbarie.

Bodoc bebe de la fuente de la literatura latinoamericana, asume el reto de enfrentarse a temas que han sido caros a la tradición narrativa del Río de la Plata y sale adelante. Su propuesta se aleja de sus antecesores, de sus ideas limitadas de ver a los indígenas, se detiene ante las visiones parciales para manifestar toda la potencialidad y riqueza que los pueblos americanos poseen. Logra, con



entereza y maestría, darles la voz a los indígenas sin caer en clichés generacionales o particularidad. De allí la capacidad de contar las vivencias y los avatares de los pueblos americanos.

Hay que decir que no existe, entre nuestros tres autores, un ideario ideológico para terminar o aniquilar a los indígenas (sabiendo que el peso de Sarmiento se nota en los argentinos) pero tampoco está el que los ayude en sus reivindicaciones o su tratamiento. Cabe resaltar que la voz negada del indígena se cuele por los versos y las descripciones, son imágenes que develan en la oscuridad, logran hacerse notar aun en la ausencia a la que han sido condenados. Al resaltar la capacidad que tiene el lenguaje de decir, de revelar datos indispensable para entender la posición ideológica que se asume en el acto complejo de la escritura; aquí el trabajo del análisis del discurso que logra percibir más de lo que la entera conciencia del autor buscaba.

Para concluir diremos que en estos tres reconocidos autores, aún con la distancia histórica, política y estilística manejan puntos en común: el desierto y la pampa como fronteras complejas llenas de un poder pernicioso. Los indígenas como seres violentos que sobresalen por su arrojo y su barbarie. La voz de ellos no existe, no se escucha, no se siente. Es la mirada réproba de Otro que no lo entiende, porque no lo reconoce. A diferencia de las obras antes mencionadas *La Saga de los Confines* no se limita a ver a los indígenas desde afuera, encontramos el deseo por penetrar en el interior de la conciencia indígena. Por lo tanto, está

propuesta posee un lenguaje más poético, y un tipo de discurso contra hegemónico, referido a una cosmovisión nativa, demostrando que se pueden tener prácticas estéticas y políticas fuera de las estructuras de pensamiento occidentales.

**Figura 3. Kenny, Gonzalo (2012) Kupuka**



Representación grafica animada por computador de Kupuka, el Maestro Chamán. El artista Gonzalo Cortés Kenny nació en Buenos Aires, Argentina. Es docente de Diseño Gráfico de Productos y Envases en la Universidad de Buenos Aires. En el año 2010 desarrolló "El Arte de los Confines" en conjunto con la escritora Liliana Bodoc, proyecto que busca ilustrar el universo creado en "La Saga de los Confines".

### **3. CHAMÁN Y CHAMANISMO. APUNTES SOBRE LA MACHI**

El chamán es un personaje determinante en los pueblos de tradición oral que no manifiestan división social de clases. Conocemos como chamanismo a la aplicación de las creencias, los conocimientos y las prácticas rituales y religiosas sobre una base que refuerza valores, además de la intermediación entre la

naturaleza, el hombre y los dioses. En el presente capítulo daremos cuenta de ambos conceptos analizando el valor socio-histórico de este personaje en el ritual de formación del Chamán Mapuche.

El chamanismo es un sistema imaginado que sirve para darle un sentido a los acontecimientos de la vida cotidiana y para actuar sobre ellos y en el que se presume una alianza entre el ser humano y sus dioses. Su función es prevenir cualquier desequilibrio y responder a cualquier calamidad explicándola, evitándola o aliviándola.

Lo anterior permite dar paso a la explicación del componente o manifestación de lo sagrado o hierofanía, en los aborígenes

Se trata siempre de actos misteriosos, manifestaciones que son completamente diferentes de la tangible realidad de nuestro mundo, la naturaleza está allí para dar fe de la realidad que es la que se explica a través del misterio y aunque Durkheim haya dicho que la religión tiene por objeto elevar al hombre por encima de sí mismo, el hombre chamán no se evade de su condición humana, sigue siendo humano pero no encerrado dentro del dominio de lo simplemente humano y es aquí donde se ubica en el plano *numinoso*, donde combinan la ambivalencia de lo impuro que aterriza y lo poderoso que fascina, aspecto que es fundamental en todos los actos trascendentales de la vida del chamán (Velásquez, 1987: 51).

El presente texto no busca ser un estudio del término chaman, ni intenta agotarlo. Se realiza un rastreo entre los teóricos más reconocidos en este tema y

los principales aportes, de allí agrupar los elementos comunes determinando lo más viable de la teoría con el fin de manejar un concepto claro y en la medida de lo posible preciso. Para lo mismo, se citarán las principales contribuciones en este aspecto de diferentes autores.

Siempre que se habla de chamán se entra en un espacio de contradicciones e imprecisiones. Se va a examinar lo que plantean algunos de los autores clásicos más importantes, con el fin de acercarnos a los conceptos que ellos elaboran sobre nuestro personaje. Uno de los mayores conocedores de este tema es Alfred Métraux (1949), quien define al chamán como “todo individuo que sostiene por profesión y en interés de su comunidad una comunicación intermitente con los espíritus o que es poseído por ellos”. De Métraux se va a mantener, a lo largo de la historia, la idea que el chamán tiene una profesión, un rol predominante en los distintos grupos étnicos. Y esta idea se sostiene hasta entrada la década de los noventa como lo vemos con Holgar Kalweit (1988) y Roger Walsh (1990), para quienes los chamanes ostentan una condición preponderante en sus grupos, puesto que dan cohesión social, guardan los mitos y mantienen una concepción del mundo especial.

Las cualidades del chamán son el control de los espíritus a través de la encarnación, explica los vuelos místicos, entre otras experiencia extra-corporales a las que el chamán puede entrar voluntariamente, y que se dan con el objetivo de

establecer acuerdos con los espíritus para beneficio de su comunidad; estas son ideas repetidas en Ioan M. Lewis (1971), Reinhart (1973) y Ake Hulkrantz (1973).

Sobre el rol del chamán Michael Harner (1979) va a precisar que es un hombre o una mujer que entra en éxtasis para tener contacto con una realidad oculta y así poder adquirir conocimientos, poder y facultades curativas. Robert Hamayon (1995) utilizará el término de regulador de intercambios entre las potencias etéreas y los hombres, para determinar la función del chamán.

De lo anterior se debe que concluir que el concepto de chamán, su tipología y su funcionalidad está lejos de estar precisados en el ámbito académico. Siguen existiendo controversias y distancias. De lo que se alcanza a percibir como puntos en común queda por decir que hay una preocupación por resaltar lo que es y lo que hace el chamán pero se tiene la suficiente certeza de su aplicabilidad en las relaciones de los grupos étnicos actuales.

En nuestro continente tenemos cierta dificultad de enunciación con este término, puesto que cada grupo étnico tiene una manera particular de denominar a este personaje. Los Mapuche dirán *Machi*, los arhuacos dicen *Mamos*, los Mayas lo nombraron *Ah Men* y así podríamos darle un término diferente dependiendo de cada una de las culturas americanas. Por ende, resulta más globalizante

determinarlo como chamán. Aunque existan ciertas diferencias importantes entre unos y otros pueblos, sabemos también que este es un oficio hartamente conocido colectivamente por los primeros habitantes de nuestro continente. Alfred Métraux, determina que existe una “unidad subyacente de rasgos, figuras, lógicas, funciones, habilidades y comportamientos” entre todos los actores que fungen como chamanes (Métraux citado por Adame, 2005: 68).

Entre muchos de los paradigmas que se han gestado alrededor del Chamán está la división que de ellos se ha realizado en relación con la forma de organización económica de cada pueblo en el que habita. Por ejemplo, se habla de chamanes de cazadores-recolectores en la medida que ellos construyen un lazo invisible de intercambio entre el mundo de los hombres y el de los espíritus con sus hermanos-iguales los animales; en cuanto que las sociedades agricultoras-ganaderas tendrán un chamán que se especializa en la curación de enfermedades y en la valoración de los espíritus familiares (depende de sus antepasados humanos). Finalmente tenemos a los neo-chamanes que se encuentran inscritos en sociedades más complejas y son personajes que habitan las sociedades industriales modernas; estos personajes se relacionan con la posmodernidad y el neoliberalismo, la Nueva Era, la hibridización cultural, “en los cuales aparecen mezclas, distorsiones, imitaciones y falsificaciones de los chamanismos” (Adame, 2005: 75).

Si bien Campbell presenta la figura del Chamán tradicional como propia de las culturas pre-agrarias, hay que decir que muchos grupos horticultores tienen chamanes, como por ejemplo los embera y los tucano oriental. El Chamán está normalmente asociado a grupos nómadas y seminómadas.<sup>34</sup> Para estos grupos, la religiosidad es funcional, “tiene más bien el carácter de familiares personales que de dioses profundamente desarrollados” (Campbell: 2000: 279). Es decir, el vínculo con la tierra y sus misterios está atravesado por las necesidades cotidianas y la búsqueda de vínculos sagrados.

Como ya dijimos, los chamanes están asociados con grupos nómadas y seminómadas. La fascinación que produce el chamán en los cazadores, se presenta en la visión que ambos poseen y manifiestan de la naturaleza. El bosque es el espacio vital. Si bien es sorprendente la habilidad y el conocimiento de los cazadores es increíble la sensibilidad que posee el chamán “a las presencias a su alrededor en la profundidad del bosque”(Ibíd., 287); los mismos cazadores del grupo se maravillan del poder que él ejerce sobre la naturaleza. Mientras el cazador tiene una concepción de su medio ambiente, el chamán lo tiene de los elementales, de las fuerzas energéticas, de las voces y los padecimientos del entorno que es su hogar y parte de su ser.

Ellos [cazadores] eran expertos en lo que se refiere a su aspecto externo, él [Chamán] podía funcionar a la manera de una causa, alcanzando y tocando aquellos centros ocultos tras el velo que rompen

---

<sup>34</sup> Nos sumamos a la figura del Chaman en este tipo de comunidad, puesto que el pueblo Mapuche tiene una manifestación de cazadores-recolectores en el momento de la invasión española y nos detendremos en este pueblo para nuestro análisis.



los circuitos normales, naturales de energía y crear transformaciones. El podía hacer que aparecieran emanaciones ectoplásmicas entre sus palmas que temblaban violentamente, tomar la forma de una montaña, aparecer como un animal salvaje, conjurar o disipar una tormenta y contar, como si de cuentos propios y experiencias íntimas se tratara, las tradiciones mitológicas y leyendas de la tribu. (Ibíd.: 287).

Como ya se mencionó la función del chamán es prevenir, responder, explicar, evitar y aliviar los problemas humanos. Su conocimiento chamánico fuera de ser la habilidad para controlar fuerzas ocultas, para mediar entre el mundo natural y el sobrenatural, constituye una forma de historia política que puede transmitirse en mitos, cuentos, cantos, rezos, entre otros. De igual manera el Chamán se inscribe y se escribe en el paisaje a través de los diseños simbólicos grabados sobre las piedras, con los monumentos naturales o la modificación física de montañas, ríos, piedras, etc. Es decir, simboliza un modelo para construir, representar e interpretar el pasado y el espacio, la historia y la geografía de su lugar de incidencia. (Vidal, 2002: 3)

El Chamán puede ser al mismo tiempo un administrador de recursos de la naturaleza y un terapeuta; un interlocutor de los dioses y un estratega político; un especialista en mitos y un hábil psicólogo; un manipulador y un artista. Pero cada vez lo será por razones específicas y siempre en contextos que habrá que precisar (Perrin, 2002: 24).

### 3.1 LA DUALIDAD CÓSMICA

El pensamiento chamánico parte en su percepción axiológica desde la opción dual que funciona en el cosmos, es decir, tiene la idea de dividir el mundo en dos: un mundo material-concreto y un mundo inmaterial, de los dioses. Se puede relacionar ambas esferas terrestres con la concepción cristiana-mitológica del cielo y del infierno, sin embargo, parece más adecuada la opción occidental-aristotélica de individuo, que identifica que el ser humano contiene cuerpo y alma para entender la concepción americana.

Cabe señalar que los chamanes recogen la percepción cósmica de sus culturas y si bien, algunos de los estudios recientes sobre chamanismo y mito americano, tienden a plantear una concepción dual del mundo, compuesta en base a la mitología cristiana, tenemos que decir que dentro de las culturas americanas en general y en la cultura mapuche en particular, “la división del mundo está basada en una división en pares opuestos no jerarquizados” (Kradolfer, 2001: 66). Es decir, su cosmovisión es anterior al mito cristiano y no es adecuado aplicarlo en cuanto que culturas que se construyeron cosmogónicamente antes de la instauración violenta del cristianismo en sus comunidades.

Esta dualidad es determinante en todos los puntos del pensamiento mapuche pero es clave para la comprensión del evento chamánico: “el principio organizado de los mapuche es cuatripartito, donde lo masculino y lo femenino, la juventud y la vejez son complementarios y se necesitan en su conjunto de igual manera para alcanzar la totalidad” (Bacigalupo, 2004: 12). Este proceso dual está presente a la hora del evento chamánico y en todas las manifestaciones que la Machi o chamán realiza.

Para los mapuche el cosmos es orden y caos, el complemento del uno en el otro. La búsqueda del equilibrio es determinante puesto que el dominio de uno de los componentes por encima del otro lleva a la destrucción de la vida humana. “El Mapuche dedica su vida entera a dar orden y equilibrio al mundo externo en consonancia con los principios fundamentales de la cosmovisión tradicional.” (Kradolfer, 2001: 66)

Las visiones del cosmos, en todas las culturas, van ligadas a la concepción del tiempo. Los astros han sido los responsables, con sus estelas y círculos eternos de que los seres humanos, manifiesten un interés por el tiempo. Es así como el pasado, el presente y el futuro son construcciones simbólicas que los hombres tienen a lo largo y ancho del mundo para acceder a una organización mental del tiempo. Este término tan complejo es moldeado con sagacidad por Bodoc en *La Saga*: el tiempo es relativo a la mirada que se le imponga; es

despojado de la forma del pensamiento capitalista –tiempo es dinero-. En la obra es marcado el mecanismo de acción en dos dimensiones temporales: el tiempo de las criaturas y el tiempo mágico.

El tiempo de las criaturas es relativo a su esencia y su existencia. Para los grupos étnicos el tiempo está determinado por las estaciones: “los hombres contaron cinco cosechas, el tiempo de ver crecer a un niño”. La narración busca equiparar puntos de vista, no se trata de la visión del hombre sobre la naturaleza, se trata de la igualdad de los seres, de la armonía cósmica; por ende el narrador asevera “Pero deberé agregar que las luciérnagas contaron cientos y cientos de generaciones muertas, un tiempo perdido en sus memorias. Y que para la montaña transcurrió apenas un instante” (Bodoc, 2002: 11).

El “tiempo mágico” es a la vez “lugar”. Es una apuesta más de la escritora argentina, para resaltar los valores culturales de los pueblos americanos. Al tiempo mágico acceden algunos personajes a través del cruce de un umbral. Esta puerta es significativa pues carece de la linealidad característica del pensamiento occidental. Dice Nakin, que no existe una forma de cruzarlo:

Es que no hay un camino desde el Tiempo Mágico hasta el Tiempo Solar. No hay un camino que tú puedas recorrer; ni tampoco un río para que navegue tu canoíta. Lo único que hay es una Puerta en algún lugar del mundo (Bodoc. 2000, 187).

Hay que detenerse en este personaje. Nakín pertenece a la tribu de los Búhos. A ella corresponde la tarea de memorizar los códigos sagrados que contienen toda la memoria de lo acaecido, y es la voz narradora de todo el relato. Así se reafirma el valor de la palabra como conservación de la sabiduría: voz de la memoria de los pueblos y aparece la escritura como un valor propio de los nativos, que lo aplicaban. Nakín logra memorizar las palabras, algunas que no son suyas: plasmarlas y organizarlas en signos, los códigos, leerlos implica un aprendizaje doloroso:

Estas palabras fueron antes memoria, antes fueron sucesos. Palabras que nadie podría pronunciar: desmemoria, sucesos perdidos para siempre si una mujer, Nakin no se hubiese ofrendado.

El Clan de los Búhos le otorgó un destino: debía resguardar para los hombres todos los acontecimientos de un tiempo que ya era antiguo cuando transcurría. Ella obedeció. Se sentó frente a los códigos sagrados (Bodoc. 2004, 9).

El cruce del umbral es una actividad de tiempo y sacrificio. Como lo afirma el personaje, es cuestión de cumplir con un largo ritual. La descripción que hace del mismo, es muy dicente:

Es un largo ritual el que debes hacer. Hoy sorbes el jugo de un hongo, y te duermes. Mañana masticas unas semillas, y bailas. Y así, y así... Y cuando el que ha velado por ti dice que has terminado, tú te pones a esperar. Y de a poco, muy de a poco, abandonas un Tiempo y llegas al otro (Bodoc. 2000, 187-188).

Lo anterior permite el análisis en dos aspectos: el uso de plantas sagradas que producen éxtasis y la ayuda que recibe quien se embarca en el viaje. Estos dos elementos los encontramos en los rituales chamánicos mapuche. La Machi logrará el éxtasis a través de la ingesta de alguna planta sagrada y confiará su

cuerpo a su ayudante *Dungumachife*, mientras recorre la vía láctea en busca de los antepasados o la esencia divina, para resolver sus preguntas.

Finalmente, Nakín terminará de contar sobre su cruce del umbral, diciendo que:

—Lo primero es que empiezas a ponerte pálido. Luego escuchas a los otros como si te hablaran desde muy lejos; y ellos igual a ti. Las cosas siguen en su lugar, pero van perdiendo color. Y un día tú puedes ver a través de las cosas tal como si fueran de aire coloreado; y lo mismo sucede contigo. Así, de a poco, desapareces de un Tiempo para aparecer en el otro. Entonces, todo vuelve a ocurrir, pero en sentido inverso. Y te tardas en recuperar el color de tus mejillas (Bodoc. 2000, 188).

La percepción del mundo cambia. Las fibras que atan al mundo material empiezan a soltarse; se escapa la capacidad de escuchar, de ver; la consistencia de lo material se deshace en el aire. Si bien parece que el personaje hace un resumen de los cambios físicos que sufre el viajero en el cruce del umbral se debe entender que la materialización del cuerpo en otro plano espiritual es una visión propia de todos los grupos humanos donde hace presencia el chamán. El viaje es agotador y complejo.

### 3.2 ANOTACIONES SOBRE LOS MAPUCHE

El pueblo mapuche, es originario de América del Sur. Se encuentra asentado desde sus orígenes, en un área que hoy ocupa la zona central de Chile y las provincias argentinas de Neuquén, Río Negro y parte de Buenos Aires. El nombre mapuche es la unión de dos palabras del idioma mapudungun (el hablar de la tierra): *Mapu* que significa tierra y *che* gente; gente de la tierra. Según el significado de su nombre, la tierra como en todos los grupos étnicos americanos, constituye la insignia de su pueblo y de su supervivencia.

La organización tradicional mapuche tiene su origen en la estructura de la familia. Tiene la forma de sus conceptos socio-culturales, políticos e ideológicos, complementadas por su espiritualidad y creencias religiosas, así como la relación armoniosa entre el hombre, la tierra y la naturaleza.<sup>35</sup>

Los mapuches se destacan históricamente por su constante resistencia a sociedades que invaden su cultura, cotidianidad y territorio. Inicialmente se resistieron a la “conquista” española desde el siglo XVI para finalmente terminar haciéndolo con los gobernantes y empresarios de las regiones donde actualmente habitan.

---

<sup>35</sup> La comunidad estaba regulada por un código de prácticas transmitidas por la machi o los ancianos quienes actuaban como negociadores en la prevención y resolución de conflictos internos. Hoy día, los ancianos siguen siendo una autoridad importante en las comunidades. Los jóvenes escuchaban con atención las narraciones de los mayores. Además de divulgarse enseñanzas prácticas, se fomentaba el respeto y amor a padres y mayores.

Su territorio original abarcaba, en Chile entre el Pacífico y Los Andes, se extendía entre el río Limarí y Chiloé. La presencia de grupos mapuche, al oriente de la cordillera, en la Argentina, abarcaban desde las actuales provincias de San Luis por el norte y Chubut por el sur. Después de la llegada de los españoles estos límites se modificaron drásticamente. La llamada “Pacificación de la Araucanía” (1862), la acción bélica constante llevó a las concesiones a los particulares y la radicación de tierras por decretos legales del estado chileno son causantes de la pérdida de más de la mitad de su territorio legítimo. En la reforma agraria de 1965 los mapuche realizaron recuperaciones de tierras, sin embargo, esta iniciativa fue truncada después de 1973 con la devolución de las tierras a los privados.

Actualmente el pueblo Mapuche continúa reclamando su territorio que fue sometido al dominio de Chile y Argentina a finales del siglo XIX. Han formado agrupaciones políticas y han generado movimientos sociales, de igual manera, la resistencia más importante está en lograr que su cultura, su lengua, sus leyendas, mitos y cosmogonías sobrevivan a través de la literatura. Ya más dispersos e influenciados por la modernidad de nuestros días, conservan gran parte de sus tradiciones.

En Chile y Argentina, aún cuando sus gobiernos son democráticos, hay poco reconocimiento de los derechos de los pueblos indígenas. Las políticas gubernamentales y los proyectos de desarrollo han sido perjudiciales a la forma de vida mapuche. Recientemente, la legislación chilena, en materia de derechos de tierras, ha sido objeto de escrutinio por su aparente desprecio hacia los mapuche.



El orden jurídico siempre ha sido un dolor de cabeza para las autoridades mapuche y para las diversas comunidades, un ejemplo de ello es el proyecto de construcción de seis represas hidroeléctricas en el río Bio-Bio que hará que unos cuatro mil mapuches pierdan sus hogares y tierras. Una de estas represas ya se ha completado, y una segunda, está esperando el permiso de planificación, ocasionando daños al ecosistema. Los mapuche no están en contra del desarrollo, sino que buscan una representación legal que garantice soluciones equitativas y sostenibles en las que pueden participar y con las que no queden en desventaja.

La existencia del pueblo mapuche no está reconocida en la Constitución chilena ni el Estado chileno se suscribe a las leyes internacionales que promueven y protegen los derechos y las libertades de los pueblos indígenas. Esto significa que ni los sistemas jurídicos ni educativos están obligados a hacer una distinción entre mapuches y chilenos. El sistema educativo está orientado a promover la uniformidad cultural, lo que suprime cualquier intento por mantener su identidad cultural.

Si bien es cierto que en la actualidad este grupo étnico es una minoría comparado con la población mestiza y citadina de Santiago o de otras regiones de Chile, sin embargo, su influencia simbólica en el imaginario chileno es significativa, por ejemplo, el presidente Eduardo Frei (1999) realizó una ceremonia mapuche con una machi y realizó un discurso de inclusión social, otras fueron las

acciones.<sup>36</sup> Aún hoy existe discriminación hacía los mapuche, se evidencia en la desproporción económica, educativa y sobre todo en la desigualdad social y en la migración de los mapuches de sus comunidades rurales a las ciudades.

Los pueblos originarios se encuentran en una situación de desmedro con respecto a la población de la sociedad mayoritaria, debido a la marginación económica y social que sufren desde la Conquista, agravada a medida que la globalización penetra las fronteras espaciales y culturales, causando en la población originaria un sentimiento de exclusión, no vivido por sus antepasados que habían logrado autonomizarse frente a la sociedad invasora.

La discriminación por etnia actúa como otro elemento marginante que se contradice con el paradigma integrador y desarrollista que la sociedad global o mayoritaria (Chihuailaf, 2008: 60-61).

### **3.2.1 Machi: chamán mapuche**

En lo que concierne al pueblo Mapuche, vemos que Machi, es la denominación que tienen para el Chamán; el término designa tanto a hombres como a mujeres. Cualquier persona puede ser Machi, no existe ninguna restricción social, política, económica o sexual en este sentido.

Las Machi son mujeres y hombres individuales en sus vidas cotidianas; sin embargo, en contextos rituales, su sexo y edad se convierte en algo secundario y adquieren diversas condiciones de personas relacionales que vinculan a las machi, animales y espíritus. (Bacigalupo 2010: 59)

---

<sup>36</sup> El mismo que en 1997, cuando los mapuche protestaron contra las empresas forestales, decreto la ley anti-terrorista del estado y detuvo a los manifestantes Mapuche. Amenazó con controlar a los Mapuche “por la razón o por la fuerza” tal como plantea el lema nacional chileno (Bacigalupo, 2006: 7).

Si bien, el chamán mapuche no está relacionado estrictamente con un género, posee unas características principalmente femeninas. Dentro de las particularidades de la Machi esta el traje que utiliza, que es propiamente femenino<sup>37</sup>; debido a esto se ha considerado una figura travesti y en algunos lugares se puede confundir esta característica con homosexualismo entre los chamanes hombres.<sup>38</sup> Hay que recordar que alrededor de la figura del hombre Mapuche se encuentra la leyenda de su accionar militar y guerrero, cualidades que pueden no encajar dentro de la visión de un hombre ataviado con adornos de mujer.

Sabemos que el chamán utiliza un traje especial en los rituales; éste se compone

de una chaquetilla corta, la mayoría de la veces abotonada al centro, acompañada de una falda larga hasta los tobillos, con bordados laterales... además las Machi llevan en la frente un adorno consistente en una cadena de monedas de plata junto a grandes aros y diversos pendientes que van sujetos al cuerpo (Leiva, 1991: 26).

Esta valoración del vestido y del adorno tiene una función de orden sexual, ya que la Machi debe lucir seductora para con su *fileu* (espíritu protector) situación

---

<sup>37</sup> Un punto interesante sobre la aculturación de ciertos aspectos dentro de la vida Mapuche, es que el Machi de sexo masculino “ya no vista prendas femeninas durante todo el tiempo sino únicamente al celebrar ceremonias chamánicas” (Leiva, 1991: 24).

<sup>38</sup> La simple idea del travestismo o el homosexualismo aparece debido a la religión cristiana y a la mirada peyorativa de occidente. La autora Ana Mariella Bacigalupo dice que el ejercicio chamánico exige cualidades que pueden ser definidas culturalmente como femeninas, algunas de ellos son la intuición, la empatía, la sensibilidad, entre otras por esa razón las machi son mayoritariamente mujeres, también pueden serlo hombres con cualidades femeninas (2010, 59).

interesante en el orden de lo espiritual y de lo moral, puesto que entre los Mapuche las mujeres tienden a tener una rol mucho más recatado (Bacigalupo 2010: 65).

Como recordamos, la opción dual del cosmos es una necesidad a la que los Machi responden acoplándose según sea el caso. La transfiguración responde a unas situaciones particulares. Situación que plantea muy bien Bacigalupo:

Las machi “se convierten” en hombres, tanto jóvenes como viejos, para exorcizar enfermedades, malos pensamientos y sufrimientos de los cuerpos de sus pacientes. Se “convierten” en mujeres, otra vez tanto jóvenes como viejas, para curar y reintegrar a sus pacientes en sus comunidades. Por otro lado, encarnan cuatro aspectos de la deidad Ngünechen (masculino, femenino, joven y viejo) a fin de trascender el género, y “se convierten en divinas” para crear nuevos órdenes mundiales y adquirir poder espiritual (Ibíd.: 60)

Para ser un Chamán Mapuche debe existir una revelación sobrenatural o divina realizada por espíritus que se presentan en algunos momentos de la vida del futuro Machi. Algunas de estas revelaciones se hacen durante los sueños. Se presenta un vuelo estático en un momento crítico de la enfermedad: muerte simbólica y vuelta a la vida. También tras sufrir una crisis de manera imprevista y empezar a cantar al dios creador o a los espíritus tutelares. (Velásquez, 1987: 41)

La enfermedad es uno de los llamados más fuertes al camino del chamán. “Puede darse el caso que algunas personas se resistan al llamado” de la divinidad

y debido a ello padezcan una enfermedad, por lo que “otras Machis le van a explicar que la enfermedad y la misma muerte pueden sobrevenirle si se resisten a la voluntad de los espíritus”, es decir, la cura para su padecimiento es convertirse en Machi (Leiva, 1991: 32). La enfermedad es la metáfora de la llegada de un elemento extraño.

El camino de transformación en Machi es complejo y extenuante. Primero se debe encontrar un Maestro Chamán, una Machi experimentada que lo acepte como aprendiz. Segundo, debe trasladar su morada a la casa del Maestro Chamán. Tercero, va a recibir un nuevo nombre. Cuarto, debe aprender a diagnosticar las enfermedades, conocer el uso de las plantas, comunicarse con los espíritus, entre otras funciones (Ibíd.: 33).

Sabemos que para los Mapuche la Machi tiene un lazo invisible con lo referente a las preocupaciones generales sobre

las fuerzas malignas y dañinas del mundo, preocupación manifestada en todos los asuntos, privados o individuales y públicos. Enfermedades, desgracia personal y muerte son consideradas por los Mapuche como el efecto de fuerza sobrenatural manipuladas y lanzada en contra de alguien por un brujo-hechicero, personificación del mal (Ibíd.: 22).<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> La personificación del mal dentro del pueblo Mapuche tiene unas figuras el *Wekefũ* y el *Kalkũ*. El *Wekefũ* “es el principal ser dañino que causa todas las enfermedades y ha sido traducido indistintamente como principio del mal” (Leiva, 1991: 61). *Kalkũ* significa brujo y hechicero. “Es la personificación del demonio y tiene por objeto controlar y poner en acción uno o más espíritus del mal. Su arte negro lo práctica al servicio de un cliente que pagará su trabajo” (Ibíd.: 65).

La lucha contra ese mal determina que hay dos niveles del fenómeno chamánico: el vuelo y “la conexión o articulación de las experiencias y las funciones de los chamanes (individuos) con el contexto colectivo, social y cultural (e incluso histórico) en que se desenvuelven” (Ibíd.: 62). Cuando hablamos de vuelo nos referimos a una de las técnicas arcaicas del éxtasis (Elíade, 1976), la capacidad de desdoblamiento e incursión a otro mundo en búsqueda de respuestas/ayudas para mejorar una dificultad. La conexión con la experiencia es vital en el imaginario del pueblo Mapuche, en la credibilidad de la Machi y en el proceso de resistencia de la tradición.

Vamos a comentar un poco sobre el vuelo estático y las dos figuras totémicas que se utilizan en el contexto mapuche “Los machis se transforman en *águilas del sol*, o en estrellas, que pasan a vivir en la vía láctea, o río del cielo, desde donde velarán por los familiares que han dejado en la tierra, o por quienes lo soliciten” (Velásquez, 1987: 170). Esta revelación del ave como animal chamánico está en varias regiones del mundo, es significativa en nuestro trabajo puesto que uno de los personajes de la obra de Bodoc va a adquirir las cualidades de un ave: más adelante veremos como el pequeño Piukeman tomará su poder de halcón ahijador para cambiar el destino de su pueblo y para mostrarnos la relación presente entre la dimensión del hombre y la del animal.

El otro animal es el caballo. La Machi en algunos de sus rituales<sup>40</sup> utiliza el *Rewe* (árbol sagrado) como un caballo simbólico; las Machi en su éxtasis montan caballos cósmicos. Este punto es significativo en la medida en que se sabe que el caballo es un animal que llegó con los invasores españoles y que por lo tanto es un aporte a la cultura Mapuche. En la obra de Bodoc, se toma este animal foráneo y se lo acopla al sentir de los habitantes de su continente.

La destreza ecuestre de la Machi, tiene relación con las jerarquías y el dominio sobre los espíritus y se encuentra asociada a la masculinidad y la guerra. Esta asociación con el caballo y el dominio del mismo tiene su razón de ser en la historia, el enfrentamiento vivido por los españoles y los Mapuche, ambos grupos utilizando el caballo como herramienta de batalla. De ahí que podamos decir que "la historia se repite y se transforma en el ritual" (Bacigalupo 2010: 67).

"Los guerreros mapuche incorporaron rápidamente los caballos, las ovejas y las vacas de los españoles como medios de subsistencia" (Ibíd.: 67); estos animales fueron sustento y parte de la vida Mapuche hasta el año 1883 cuando el gobierno chileno impuso las reservas y transformó esta forma de vida puesto que las tribus pasaron a vivir de una agricultura sedentaria (Ibíd.: 68).

---

<sup>40</sup> Hablaremos de algunos rituales Machi a continuación.

### 3.2.2 Ritos y rituales machi

Existen tres grandes ceremonias chamánicas entre los Mapuche: primero el *Machiluwun*, que es la consagración de la Machi con todo lo que ello representa; segundo, *Machitún* o rito de curación y en tercer lugar, el *Ngillatún*, los ruegos colectivos de los Mapuche.

El inicio de la ceremonia *Machiluwun* ocurre en el instante que el iniciado considera qué ha logrado unos niveles adecuados de preparación y dominio de sus poderes. En ese momento anuncia, públicamente la fecha en la que probará a sus talentos. En la ceremonia van a utilizarse algunos de los elementos fundamentales para los Machi: el *Rewe* o árbol sagrado, que será adornado con elementos de plata y flores<sup>41</sup>; se levantará una pequeña cabaña para que la Machi descanse; los *kultrún* o tambores sagrados, serán decorados con líneas rojas,<sup>42</sup> de igual manera los *batidores* o baqueta, que estarán adornados con hilos rojos. El lugar donde se celebrará la ceremonia va a estar rodeado por plantas de canelo y laurel.

---

<sup>41</sup> Este poste de madera de canelo, laurel o maqui puede llegar a medir 3 metros; en su extremo superior tiene tallado una cabeza humana, a los lados los brazos y los escalones por los que la Machi sube a él. Normalmente está bien anclado en tierra con una pequeña inclinación. Se encuentra ubicado frente a la casa de la Machi.

<sup>42</sup> Se saca de una pieza de madera. Se cubre con piel seca atada con unas correas. Se levanta con la mano izquierda y se usa para tocarlo un batidor de madera cubierto, en un extremo, por lana.



Existen diversos relatos sobre las acciones que acontecen en esta ceremonia que dura varios días y tiene varias etapas. Se va a dar cuenta de los puntos que se localizaron. El ritual a grandes rasgos, es una manifestación que requiere de público que interprete música, también de varios chamanes que prestarán su ayuda al iniciado. El evento se da entre el baile y el sacrificio de unos corderos, donados por la familia de la Machi.

Aparece la futura Machi con un atuendo especial coronado por elementos de plata y adornos de flores. Toca su *kultrún* entre seis Machis y un grupo de hombres que montan a caballo. Seguidamente, se realiza un simulacro de curación. Allí el grupo de Machi, encabezadas por el Maestro Chamán, danza alrededor de la iniciada, la golpean con ramas de canelo y le succionan el cuerpo hasta hacerla sangrar. Para finalizar, se reinicia una nueva danza, en esta ocasión cada Machi entona una canción y baila acompañada por la iniciada que al final del baile intenta escapar y es capturada por algunos hombres.

La parte más interesante del ritual empieza con el Maestro Chamán y los cortes que realiza en los dedos de la iniciada y en los propios, de igual manera, cortará ambas lenguas con el fin de intercambiar poder y de brindarle la capacidad a la iniciada de dominar los espíritus malignos. Finalmente se sacrifica un cordero y se le saca el corazón para que con él, el Maestro Chamán determine unas

profecías. El final del ritual se da cuando la iniciada bebe el sudor de un caballo y monta su *Rewe*.

Metraux explica en varios puntos el ritual que acabamos de ver, que resultan significativos a la hora de entender el evento: Primero, hay una unión entre la Machi y los árboles de canelo y laurel; segundo, el intercambio de sangre como una transición del poder; tercero, el baile y la música como fines para producir estados de trance (1973, 201).

Del ritual de curación no existe una única descripción, existen muchos textos que anotan diversas impresiones, sin embargo, Metraux, aplica algunos parámetros que encuentra reiterados en estos rituales, a saber:

A pesar de sus diferencias de detalle todas las curaciones obedecen a un esquema bien definido. Ellas incluyen incautaciones mágicas y el empleo de instrumentos de música, como tamborín o sonajero. El enfermo es siempre tratado con hierbas escogidas y se le administra una poción. La Machi cae en éxtasis y es poseída por un espíritu al cual se interroga por el origen de la enfermedad y al cual se le solicita ayuda. Durante el trance, la Machi sube al cielo para recibir de la mano de Dios o de un ser sobrenatural, las medicinas que usará. El mal o enfermedad es extraído del cuerpo del paciente en la forma de un objeto. El espíritu que hace el mal es puesto en fuga y perseguido sin piedad. Los acólitos de la Machi la ayudan en este combate. La curación asume entonces un carácter belicoso: empleo de armas, cargas, gritos de guerra (Metraux: 1973, 216).

A continuación una descripción clásica de Francisco Nuñez de Pineda y Bascuñán; fue un escritor y militar español quien fue hecho cautivo por los mapuches de quienes escribió una de las obras más importantes, *Cautiverio feliz*.<sup>43</sup> La Machi cuenta con un banquete de bienvenida por parte de la familia del enfermo. Trae unos compañeros que la ayudaran durante el ritual. Se viene ataviada con sus mejores galas. En la habitación se encuentra un cordero. Empieza a cantar con el fin de que el enfermo se acostumbre a su voz. Hace una invocación para que el enfermo mejore. El cordero es sacrificado, se le pone un poco de sangre en la frente y se simula que el corazón del cordero es el mal que atacaba al enfermo. La Machi le da un bebedizo (Nuñez citado por Leiva: 1991).

El chamán entra en un estado de éxtasis, cae al suelo y con una voz, que no es la suya revela la razón de la enfermedad. (Entra en acción un espíritu protector). Le preguntan por el nombre del brujo que intentó hacerle daño a su paciente pero no recibe respuesta. Poco a poco, la Machi va reincorporándose, revelando la cura del enfermo o la imposibilidad de la misma.

El *Ngillatún* es el evento chamánico más importante para los Mapuche. Se define como el mayor sacrificio con el fin de pedir algo a las potencias sobrenaturales. Es un rito que se produce en medio de una asamblea general del

---

<sup>43</sup> En 1629 participó en una batalla contra los mapuches, allí cayó prisionero; fue puesto bajo la tutela del cacique mapuche Maulicán, quien le mantuvo cautivo durante siete meses. Después de su experiencia escribió *Cautiverio feliz* (1673), obra fundamental para conocer las costumbres del pueblo mapuche. Nuñez termina su crónica haciendo una defensa en favor de los derechos de los indígenas.

pueblo que tiende a presentar escenas de curación, juegos, ruegos, bailes y canticos.

El rito se convoca debido a algún acontecimiento importante. Inicia con una danza alrededor del Rewe; al que se han atado un par de corderos. El sacrificio de los animales busca ofrecerles a los dioses las orejas pidiéndole prosperidad. La sangre de los corderos se esparce hacia los puntos cardinales.

La Machi entra en estado de éxtasis en el momento de mayor excitación en el baile. Allí el interlocutor le preguntará por la presencia del dios en el lugar y le harán el pedido. Al retorno del trance, la Machi dirá lo que el dios ha determinado. Este es un momento de solemnidad grande. El veredicto normalmente es favorable, lo que desatará la emoción entre los asistentes quienes se acercarán a la Machi con el fin de felicitarla.

La Machi es determinante en las construcciones sociales y políticas del pueblo Mapuche. Recordemos que ellos han venido desarrollando una ardua lucha por sus territorios, el respeto a su tradición y contra el olvido. También es inmensa la lucha que han tenido contra los gobiernos chileno y argentino, quienes han cometido los más terribles desmanes contra las tribus indígenas al punto que

han llegado a impartir órdenes de asesinato colectivo.<sup>44</sup> Esta situación terrible no es única del pueblo Mapuche, las comunidades en Colombia vienen siendo víctimas de un señalamiento y hostigamiento de las fuerzas del Estado para vincularlas con los grupos revolucionarios. En Bolivia la elite y los intereses burgueses han buscado vincular los procesos políticos de los indígenas con el narcotráfico. Detrás de todo este acoso está el interés por las tierras y el afán criminal de homogenización universal.

### **3.3 LOS CHAMANES EN LA SAGA DE LOS CONFINES**

Los chamanes aparecen en la historia que nos relata Liliana Bodoc de manera fragmentaria, uso estilístico de la autora que diversifica la acción dentro del relato y le permite abordar varias historias e ir las encadenando: decisión poética propia de la épica fantástica. Por ende, se analiza la figura del chamán como eje fundamental en la apuesta estilística, política y poética de Bodoc.

Las figuras chamánicas florecen porque son fundamentales en el pensamiento y la historia de los grupos étnicos americanos. La autora los utiliza para rescatar los saberes, las formas y las palabras; demuestra la luz capaz de

---

<sup>44</sup> El ejemplo clásico es la ya nombrada "Campaña del desierto", acometida por Juan Manuel de Rosas en 1833; consistió en un enfrentamiento violento contra los indígenas y su territorio, buscando el exterminio.

vencer las oscuras líneas que el pensamiento invasor construyó sobre ellos. Como ya se mencionó el nombre con que se actualizan los chamanes en la ficción es el de Brujos, ellos harán su aparición por primera vez en el primer libro de la Saga, *Los días del venado*. Bodoc les dará una importancia mayor a medida que van pasando las páginas, hasta convertirlos en verdaderos líderes de la revuelta armada y guías espirituales. Son los brujos quienes atienden los padecimientos cotidianos de aquellos que no se encuentran en el frente. Son sus palabras y sus acciones el espejo de una tradición que se niega a ser olvidada.

Los actores chamánicos presentes en la historia son significativos, representativos y diversos. Los Brujos de la Tierra son de cualidades disimiles y acciones concretas. Confluyen alrededor del respeto por la tierra, el amor y la solidaridad. La tradición, el conocimiento y el respeto por el saber son los pilares de su lucha. Por ende la importancia del enfrentamiento que van a mantener contra las fuerzas de la esclavitud y la muerte, sus construcciones simbólica y sus imaginarios. Sus contrarios son hombres venidos de lugares lejanos movidos por un odio irracional y por un miedo desproporcionado a quién los tiene como esclavos.

Primero se determinará quiénes son los elegidos para el manejo de la magia y cómo la manejan en sus respectivos grupos. Después de ello habrá que

detenerse en aquellos que están más cercanos a la búsqueda precisa de esta investigación: el chamán.

De la misma manera en que se encuentran los Brujo como manifestaciones de los pueblos indígenas, en la obra aparecen personajes con cualidades místicas como su poder de convencimiento, su conocimiento sobre los venenos y diversas artes oscuras. Estos personajes llegan de las Tierras Antiguas, entre ellos sobresale Drimus, más conocido como el doctrinador. Su nombre, como el de todos los sideresios, tiene una raíz latina: significa: violento. Un ser de aspecto despreciable, jorobado y deforme. No es ágil con las armas pero si en destruir pensamiento, en sembrar odio, en construir intrigas. Es la figura del misionero que procuró arruinar a los nativos con la palabra, desde adentro.

La magia es una aliada de los habitantes de la Tierra Fértil. La magia del Aire Libre, es el grupo más importante de hombres que dominan los secretos de la magia. Aquí la magia está en íntima relación con todos los seres; es un valor de identidad e igualdad. Sin embargo, algunos de los hombres que hacen parte de esta casta especial empiezan a dudar del camino que ha tomado la magia en su dominio, debido a los cambios que se generan y de las dudas que los acometen ante el desconocimiento de aquello que se avecina. Este hecho va a ser significativo en la obra, pues prueba el valor de los hombres y el egoísmo al que se llega por la vía del poder.

En La magia del Aire Libre están los grandes astrónomos, que son la representación que construye Bodoc de los sacerdotes mayas. Podemos identificarlos por sus ciudades (pirámides imponentes talladas sobre la piedra), los elementos que utilizan (instrumentos de jade), el valor que darán a las estrellas y sus señales.

Estos personajes, al igual que los antiguos mayas, van a tener la dificultad de interpretar la profecía que tenían en sus textos y en las señales del cosmos. Los antiguos códices que conservaban de los padres fundadores hablaban de que ellos iban a regresar después de mucho tiempo. Estas profecías tenían dos posibilidades: primero, aquellos que se aproximaban a sus tierras eran antiguos padres que regresaban de sus viajes marinos o eran seres malvados que traían miedo, ruina, muerte y esclavitud.

En las Tierras Fértiles también se encuentra otro grupo de hombres que dominan las fuerzas de la magia de una manera diferente, ellos son los Brujos de la Tierra. Determinemos sus características: se encuentran diseminados en el territorio de los Confines (parte Sur del continente), tienen una cercanía espacial con la naturaleza, ya sea en su forma física, en la medida que tienen cualidades de animales o de elementos de la naturaleza (Kupuka, Tres Rostros y Ahijador) o



en su contacto directo con las plantas (Masticador); cada uno tiene unas cualidades y unas potencialidades que lo hacen único y especial.

Por entonces eran cinco los Brujos de la Tierra que habitaban en Los Confines: Kupuka, el tan antiguo que ningún viviente lo había visto nacer. Tres Rostros, hijo de una mujer-pezuña y un pescador de río. Welenkín de los ojos dorados; el Masticador lleno de venenos. Y en las montañas, agachado bajo el peso de las nubes, el Padrecito del Paso (Bodoc, 2002: 28)

Es importante recordar que los brujos aparecen por primera vez en el primer libro de *la Saga*. Su importancia va a ir creciendo mientras van pasando las páginas, hasta convertirlos en el eje fundamental de la resistencia. Hay que detenerse un segundo en el inicio de la cita “Por entonces eran cinco”, la revelación que realiza el narrador es la pronta aparición de un sexto brujo, el Halcón. De él nos ocuparemos en el próximo capítulo. Vemos luego como cada uno de los brujos posee unas cualidades que lo hacen especial y diferente a sus hermanos. Esto es significativo en el relato puesto que cada uno de ellos tendrá una misión en el enfrentamiento con las fuerzas del mal. De igual manera, es relevante recordar que existen pueblos americanos con una riqueza cultural enorme donde no existe un solo tipo de chamanismo sino que tiene varios, es decir se presenta una división de saberes y cada uno de ellos responde a unas particularidades en la forma de practicar las curas o en las enfermedades o males que atiende.

La determinación geográfica nos da pie a postular la hipótesis que algunos de estos personajes son arquetipos de los chamanes amazónicos y del Machi Mapuche. Vamos a nombrar algunas de las cualidades principales y el mito de nacimiento de dos de ellos con el fin de contextualizarlos.

Para empezar, se propone uno de los Brujos más interesantes: Tres Rostros, quien tiene la particularidad de cambiar sus rostros debido a su estado de ánimo. De igual manera es uno de los brujos más especiales en su forma de relacionarse con los seres que aparecen en la obra. A continuación una escena en la que se determina un poco su figura material.

Tres Rostros, el Brujo que sabía sobre las cosas del agua, venía río abajo metido adentro de un remolino [...] Para alegría de Tres Rostros ocurrió lo esperado: el remolino, que venía de resistir un desbarrancamiento del río, golpeó contra la gran roca. Gotas de agua y gotas de Brujo salieron despedidas por el aire. Las gotas de agua volvieron al agua. Las gotas de Brujo se reunieron en la orilla, boca arriba y riéndose (Bodoc: 2002,31)

Entre los apartados de la obra, Bodoc, le construye un relato especial, en el que cuenta cómo nació. Y esta historia además de ser significativa por sí misma, resulta muy interesante en la medida que lo cuenta su hermano el Masticador, el brujo con el que tiene una especial rivalidad (el Masticador lo llama “el brujo con actitudes de hembra humana”).

Ambos se conocieron a orillas del Nubloso, donde él iba de pesca y ella de embelesos. Porque es sabido que así son las mujeres-peces. Les gusta

azucar la sangre de los hombres y hacerlos llorar. Sin embargo, por mucho que ésta hiciera no conseguía que el pescador derramara ni una lágrima. El hombre miraba con empecinamiento el fondo del río y, hubiese presa o no, descargaba el arpón de tanto en tanto. Un día, después de muchos, la mujer-peze habló. "Aún no has llorado", le dijo al hombre. Y el hombre le respondió: "Nunca lo haré". La mujer-peze continuó con sus murmullos húmedos. El pescador continuó pescando. Otro día, después de aquél, la mujer-peze habló de nuevo y preguntó. "¿Dónde comienza el duelo de los hombres?" "El duelo de los hombres comienza en tu cintura", contestó el pescador.

[...]

-Y fue como fue... Estos dos que les digo buscaron lo imposible. Ocurrió donde el Nubloso se arremolina... Allí se enlazaron, y deshicieron la fatalidad. Dentro del cascarón donde debió gestarse un pez de río, se gestó Tres Rostros. Dicen que sus muecas son herencia de madre. Porque el cuerpo de la mujer-peze fue feliz para siempre. Pero su corazón se le quedó en el llanto. Y su entendimiento, entre uno y otro, perdió todas las certezas. Ése es nuestro hermano, mezcla de hombre y agua. (Bodoc: 2002,324)

Si bien en la obra *Tres Rostros* es uno de los mensajeros y gracias a su ayuda se van a resolver problemas a lo largo y ancho de *Los Confines*, sus cualidades de elemental del agua<sup>45</sup> van a ser preciosas para las criaturas humanas en el relato. Será él quien se quede con ellos y les brinde alimentos y palabras refrescantes en medio de la desesperación y el hambre que produce la guerra.

La esencia de los Brujos de la tierra es la relación que existe entre los humanos y los seres de otra dimensión. Su poder está mediado por la necesidad y a la vez son el resultado de un encuentro que está por fuera del establecimiento. Cuando el narrador nos dice "buscaron lo imposible", encontramos la fractura

---

<sup>45</sup> Un elemental del agua es una representación simbólica de la energía vital de la que todo ser está formado; no poseen un cuerpo material como el de los humanos y generalmente, son bellos y benévolos. Todas las anteriores son características que se encuentran en *Tres Rostros*.

donde aparece el tabú, la desobediencia, la prohibición ante el encuentro, la unión entre un animal y un ser humano.

El otro Brujo del que conocemos su nacimiento es el Masticador, el que escupe los venenos de la tierra, el que conoce todas las plantas, el que prueba y saborea el conocimiento de la tierra. La historia la cuenta el mismo, en un momento de extraña calma, pues es un personaje tosco y hostil, pero seguro y decidido ante lo que se debe hacer.

—Me contaron que nací varón humano. En apariencia, nada diferente a cualquier otro. Sin embargo, según las cosas quedaron en la memoria, desde el comienzo de mi vida rechacé el alimento de la mujer. Al parecer, ella intentó de todas las formas, cantando y suplicando. [...] hasta que la mujer aquella me llevó ante la presencia de un Brujo de la Tierra. [...] Arrancó sin elegir un poco de hierba, y la puso en mi boca. Enseguida, cuentan, me puse a masticar. Mastiqué, mastiqué; y todavía no he podido detenerme. [...] nadie negará que puedo señalar sin vacilar la hierba apropiada para una cura. Y que muchas noticias he traído a causa de meterme en los sopores y las fiebres de unos yuyos que ustedes no pueden ver sin ponerse pálidos (Ibíd., 333).

De la historia podemos tomar dos apartados significativos: primero, nace varón pero su cualidad de ser humano se pone en duda en la medida que se niega a probar el alimento materno, de allí que se presume que entra en un estado de desprendimiento de su espíritu y muerte humana para transformarse en un Brujo. La alimentación con hierbas es la puerta de entrada al espacio mágico, a la dimensión natural. Lo logra gracias a la presencia de un Maestro Chamán, que según las pistas podemos determinar como Kupuka. Segundo, nos reafirma su

importancia, su poder y su determinación es él quien puede llegar a los estados de éxtasis a través del uso de las plantas sagradas. De inmediato pensamos, con el Masticador, en los chamanes amazónicos que usan plantas sagradas como la coca y la ayahuasca.

El uso de las plantas como elementos de conocimiento, sabiduría, ayuda o ataque es conocido en todo el continente y aplicado por la mayoría de los pueblos indígenas. Lo vamos a tener en reiteradas ocasiones, en toda la obra, con el Masticador y en otros ambientes y con otros personajes, pero vamos a enfatizar en el Brujo como lo hace Bodoc.

Aquella mañana el Masticador escupía color ceniza. Se movía de manera parecida a la de un cazador, y era porque también él andaba detrás de sus presas. Todo lo que recolectaba era innombrable; y lo llevaba al lugar donde los sentidos traspasan las apariencias. El Brujo Masticador sabía que su existencia era quebradiza. Sabía que su cuerpo y su espíritu, de tanto separase y volver, una vez iban a desencontrarse para siempre y deambularían llorando el uno por el otro. Pero aun sabiéndolo, el Masticador trataba a sus venenos con familiaridad. Los descubría, los recolectaba y los echaba a su morral o a su boca; según lo que el día le exigiera. Ahora se acercaba gritando y escupiendo. Estaba feliz porque la recolección había sido provechosa. (Ibíd., 268)

La conciencia que tiene el personaje de su poder y de la fragilidad que se le impone por los vuelos extáticos es determinante para la finalidad que la autora ha construido. El enfrentamiento en la dimensión de lo factico es igual de importante a la que se da en la dimensión de lo onírico; el masticador se prepara para una batalla sin regreso. La división que supone la muerte del personaje no le causa

angustia o sufrimiento, su conciencia de los ciclos de la vida sobre la tierra se han logrado a través de su facultad de trasladarse al otro mundo.

El siguiente de los Brujos es Welenkín, quien es capaz de captar la belleza del mundo y hacerla suya. Va a acompañar a las huestes que defienden las Tierras Fértiles.

Welenkín tenía la belleza como primera virtud. Sin embargo la belleza no era suya sino de la Creación. Welenkín estaba hecho con la belleza de todas las cosas. Y si había visto mil amaneceres en el mar, entonces tenía en su cuerpo la belleza de mil amaneceres. (Ibíd., 32)

Liliana asegura que hay un momento en la vida de los seres humanos que deben elegir entre el amor y el poder (Correa: 2005). Esta elección se define con el Brujo de la belleza, quién propone reflejar el amor, entendido como la capacidad de capturar la esencia de los instantes, los animales o las cosas. Este personaje terminará enamorándose de una de las protagonistas, Wilkilen, la inocente. De este amor puro y sincero no quedara nada debido al horror con que los invasores terminarán destrozando a la niña.

El Padrecito del Paso es el último de los Brujos. Tiene un carácter afable y siempre anda pendiente de los humanos, sus necesidades y sus súplicas. Sin embargo, va a ser el que nos cuente los sufrimientos de esos mismos humanos.

Será el encargado de detener el avance del mal entre las distintas comunidades con un saldo negativo en su contra.

Por ese tiempo el Padrecito del Paso anduvo sin descanso por las aldeas, entre los sufrientes, tratando de mitigar los dolores. Viajó día y noche, pero sus cuidados no procuraron el mismo alivio que siempre habían llevado, y todos esperaban. El Padrecito intentaba sus sanaciones con toda el alma. Aún así, muchas fueron las veces en que, terminado su esfuerzo, no pudo hacer más que cantar ante los muertos (Ibíd., 288)

En la ficción que Liliana construye utiliza uno de los elementos que diezmó de una manera imparable a las comunidades indígenas a lo largo y ancho de América: las enfermedades. Los invasores trajeron virus, bacterias, cepas completamente desconocidas en el continente, por lo tanto los indígenas carecían de defensas biológicas. En la cita se nota la angustia del personaje, que es el reflejo de la vivencia de los chamanes quienes no sabían cómo tratar aquellos padecimientos. El Padrecito es un chamán que cura con la palabra, su herramienta es la oralidad.

Por otro lado, en el espejo que es el Padrecito se evidencia la presencia del proceso de pérdida de vitalidad de parte de las comunidades. Es decir, él representa en su continua imposibilidad de darles un alivio completo, la pugna que se libró entre la identidad y los ritos propios de los indígenas americanos frente a la imposición y la ley traída por el invasor. Tenemos pues que hablar de la implicación de las otras voces, la de los extranjeros, que minan lo imaginarios autóctonos e inician el proceso de eliminación, segregación y persecución de los

saberes diferentes. De la capacidad que tienen de destruir la tradición, de minar con otras ideas los procesos culturales, míticos y religiosos de los pueblos originarios. Los procesos curativos del Padrecito no funcionan porque su voz es acallada bajo el peso continuo de otros, tanto es así que él termina “cantándole” a los muertos.

En el recorrido se ve como los Brujos de la tierra tienen cualidades disimiles y ejecutan acciones precisas en la trama de la obra. Son personajes que confluyen alrededor del respeto por la tierra, el amor y la solidaridad. Son los encargados de mantener la tradición y de perpetuarla. Por ende la importancia del enfrentamiento que van a mantener contra las fuerzas del mal, sus construcciones simbólica y sus imaginarios. Si en la obra la guerra es uno de los temas centrales, su estructura es épica, y los guerreros son a lo largo de las páginas figuras poderosas y valientes son los brujos quienes atienden los padecimientos cotidianos de aquellos que no se encuentran en el frente. Son sus palabras y sus acciones el espejo de una tradición que se niega a ser olvidada.

### **3.4 EL MAESTRO CHAMÁN**

Como vimos existen varios personajes con cualidades de chamán, sin embargo, consideramos que, en la obra de Bodoc, hay dos chamanes principales: Kupuka, el viejo cara de cabra y Piukemán, el brujo halcón. De Piukemán nos vamos a encargar en el siguiente capítulo por lo que no nos detendremos en él.



Kupuka es el de mayor edad entre los personajes que interactúan a lo largo de la trilogía. Recordemos que entre las tribus ancestrales, el respeto y la autoridad se le confiere al miembro de mayor edad.<sup>46</sup> Este vetusto ser va a estar denominado con dos apelativos particulares, Brujo de la tierra y Brujo cara de cabra. Ambos relacionados directamente con su esencia y su apariencia.

Kupuka posee dos características sobresalientes es “El Brujo de la Tierra, el que veía más lejos que nadie y conocía el idioma del tambor” (Bodoc, 2000: 33). También está su facilidad para que las personas lo amen y le teman a la vez; en varias ocasiones utiliza plantas, ungüentos y canciones para mejorar los padecimientos de los otros, fortalecerlos o aliviar sus penas.

El Brujo de la Tierra andaba descalzo por el bosque. No tenía sirvientes y su casa era una cueva en algún lugar de las Maduinas. Tenía un morral gastado de andar a la intemperie, un olfato que le permitía conocer lo pasado y lo venidero, y unos ojos capaces de seguir un rastro marcado en el camino varios inviernos antes. (Bodoc, 2000: 156)

Uno de los elementos más determinantes para el personaje es el tambor. Va a estar en permanente relación con él. Con su ayuda se comunica con sus pares y con su tribu. “Kupuka acomodó el tambor a un costado de su cuerpo y comenzó a hacerlo hablar. Y es que el tambor de Kupuka contaba todas las cosas” (Bodoc, 2002: 29). Con el tambor va a llevar la música que es uno de los

---

<sup>46</sup> Kupuka es encargado de cuidar y criar al Masticador y al Brujo Halcón.

medios más sobresalientes en la búsqueda del éxtasis y en la aplicación de los ritos.

Sabiendo que se acercaba un largo ritual, mujeres, niños y ancianos se sentaron en un círculo amplio alrededor de Brujo. Sin prestarles atención Kupuka comenzó a dar pasos cortos hacia un lado y otro cada vez con mayor velocidad. Mientras lo hacía recitaba de modo incomprensible y batía su tambor con la vara de membrillo.

Llegó el mediodía y el Brujo continuaba su danza. (Bodoc, 2004: 237)

El medio musical y el baile son elementos fundamentales en todos los procesos curativos de la Machi. En el *Machitún*, la curación que se espera brindarle a un enfermo puede ser tratada a través de la música. Durante la celebración del *Ngillatún* el chamán y la comunidad interpretan diversas canciones mientras danzan con el fin de alejar los espíritus.

Otro de los medios con los cuales el Brujo de la Tierra acciona sus poderes chamánicos es la lectura. Este evento se repite a lo largo de la trilogía: lee la atmosfera, los animales, los sueños. Veamos, la siguiente cita, detengámonos en la primera parte, la entrada al estado de trance, seguidamente, inicia el trazo de ciertas figuras, las cuales pueden ser modificadas en la medida que el Brujo lo considere necesario y finalmente, se queda dormido.

Kupuka comenzó a dibujar sobre la arena. [...] Kupuka dibujaba círculos grandes y pequeños, estrellas, triángulos, espirales que luego unía con líneas ondulantes o quebradas. Iba y venía. Se alejaba unos pasos y volvía a dibujar con dedos intranquilos, repitiendo pedazos de palabras

[...] Cuando el Brujo de la Tierra comenzó a danzar alrededor de las figuras, los hombres supieron que los dibujos en la arena eran pensamientos errantes; y que Kupuka estaba atravesando la región de las visiones para darles a esos pensamientos el orden de la sabiduría. Chorreando sudor, Kupuka regresó a su trabajo y lo borró con determinación. El nuevo intento fue diferente. La mano tenía conocimiento; y allí donde ubicaba una figura, la dejaba. El Brujo de la Tierra se quedó inmóvil observando el resultado de su trance, y lloviendo gotas de su propio sudor sobre las conjeturas que había dibujado. (Bodoc, 2000: 139)

Como vemos el evento no se limita al dibujo y su modificación sino que entra en escena el proceso de la música y el baile. Los cuatro componentes de la percepción humana, la escritura, la lectura, el habla y la escucha entran en un juego de conocimiento y comprensión. El evento termina con la seguridad del proceso, con la construcción de un conocimiento logrado por el trance.<sup>47</sup>

El siguiente punto que resulta característico de Kupuka son las constantes transformaciones que sufre, acción que relacionamos con sus poderes chamánicos. Muchos de las metamorfosis que padece se relacionan con actividades precisas, es decir, cuando está en medio de un ritual. Esta forma de desprendimiento de su cuerpo humano, le posibilita entrar en dimensiones distantes, en espacios de reconocimiento y sabiduría.

---

<sup>47</sup> Es significativo que en la obra se utilice el semema trance.

Vamos a ejemplificar con la situación que le acontece a Piukemán y Wilkilén cuando cruzan la puerta de la lechuza y se encuentran ante un baile ritual, en un lugar sagrado para la comunidad.

Piukemán y Wilkilén notaron algo diferente. Aquél que vieron no era el rostro de Kupuka tal como ellos lo conocían. El cambio resultaba confuso pero no por eso menos terrible. La nariz, muy dilatada y hacia arriba, latía de un modo extraño. El mentón se estiraba un poco hacia adelante y su respiración tenía filamentos de colores[...]

La cara de Kupuka aparecía transformada en cada uno de esos giros [...] En el primer giro, la cara estaba levemente emplumada. Después tuvo hocico de liebre, sacó lengua de lagarto y se detuvo, olisqueando el aire, con colmillos de gato salvaje. (Bodoc, 2000: 37)

La característica animal del personaje y las repetidas asociaciones con la figura de la cabra tienen relación con su nacimiento como brujo. El relato que Kupuka nos presenta se da al final de su vida; podríamos asociarlo con un deseo de permanecer, a través de la palabra, en la memoria y el recuerdo de su pueblo. El pedido que le hace a Kuy-Kuyén, que recuerde la historia y que se la repita a su esposo Cucub, es importante, puesto que la relación que tiene Cucub con la lengua es muy especial y muy propicia.<sup>48</sup>

Este es el tercer relato que cuenta el nacimiento de uno de los Brujos de la Tierra; es muy significativo puesto que Kupuka está inmerso en un tiempo

---

<sup>48</sup> Recordemos que Cucub se desempeñaba como poeta, era un zitzahay que había llegado a los Confines y después de la primera gran guerra se había alojado al sur del continente formando un hogar interétnico con Kuy-Kuyén, hija mayor del Dulkancellin y hermana del brujo halcón, una figura que se ha formado en los preceptos de su cultura, que logra que se mantenga vivos aún cuando se encuentra casada con un hombre de una cultura diferente.

inmemorial, fuera del tiempo cronológico. El relato empieza con el pedido que una mujer realiza a su esposo para ir a visitar a su madre que está a punto de morir, el permiso no es concedido, sin embargo la mujer decide realizar el viaje con tan mala fortuna que tiene un percance en su trayecto, rueda por un abismo y queda al borde de la muerte y con la criatura que llevaba adentro llorando entre sus brazos. Por el lugar iba pasando un rebaño de cabras y la mujer con el último aliento que le quedaba las llamó.

-Las cabras salvajes llegaron hasta donde estaba la mujer. La rodearon y procuraron sostenerla con su aliento cálido. Pero la madre sabía que estaba muriendo. Con sus ojos eligió una cabra, un animal fuerte y de largo pelaje blanco, para decirle lo último que diría en este mundo. "No dejes que el niño pague mi capricho con su única vida." El rebaño esperó a que la muerte se consumara. Luego la cabra blanca tomó al niño por el cuero de la espalda y lo llevó con ella, colgado de su boca [...]

-Y aquel niño se hizo viejo y cabra... ¡Mira, Kuy-Kuyén, cuánto tiempo llevo de envejecer y de amarlos a todos! A ellos y a ustedes... (Bodoc, 2004: 223-224)

En la cita se encuentran dos elementos antagónicos el nacimiento y la muerte, si bien el personaje queda con vida quien lo acoge como uno de los suyos es un animal hembra y aquí tenemos la aparición de una muerte que propicia el desprendimiento del cuerpo, una de las formas de iniciación del chamán, en la medida que el hombre debe desprenderse de su ser de humano, debe fallecer para retornar siendo otro, siendo capaz de habitar las dimensiones superiores. De igual manera, estamos frente al vínculo que tiene el viejo brujo con la cabra y las repetidas asociaciones que los otros personajes y el narrador realizan.

El último aspecto está en relación con la figura femenina de la Machi. En la presentación anterior no aparecen mujeres con acciones en el orden de lo mágico (aunque con anterioridad se habla de Nakin, la manifestación de su accionar se determina desde una perspectiva diferente). Cuestionar el valor poético de una obra por la carencia de una Machi no es adecuado. Sin embargo, nos parece complejo pensar que las mujeres, con algunas excepciones tengan lugares exigüos en el desarrollo de la trama de *La Saga de los Confines* y que su funcionalidad éste determinada por una imaginería que no logra escapar de los modelos patriarcales y sexistas.

En la obra de Bodoc se manifiesta la importancia del chamán como un actor principal en la resistencia simbólica ante un orden que se quiere instaurar desconociendo el valor de la vida y la diferencia. De igual manera hemos visto la importancia de la Machi en los procesos culturales, ideológicos y del pueblo Mapuche. Sus diversos rituales y las implicaciones de estos dentro de la concepción religiosa de ellos.

Es significativo que para los Mapuche su chamán tenga una esencia femenina, cómo ya vimos y está significación no se tiene en cuenta a lo largo de la obra de Bodoc. En la trilogía de *La Saga de los Confines*, la autora no presenta a ninguno de los personajes femeninos con características chamánicas. Este suceso nos parece contradictorio con la intención de la obra de plantear los procesos

indígenas invisibilizados por la religión católica y el yugo español bajo las cuales las mujeres indígenas sufrieron una notable pérdida. Sin embargo, es notable la importancia de la mujer a través de la obra. El personaje que más se acerca al prototipo de chamán mapuche es Vieja Kush, quien posee el conocimiento y la experiencia y asume el rol de guía de su clan familiar, desde el reconocimiento de los valores y principios tradicionales.

**Figura 4. Kenny, Gonzalo (2012). El Brujo Halcón y Nanahuatli.**



Representación gráfica animada por computador del Brujo Halcón. El artista Gonzalo Cortés Kenny nació en Buenos Aires, Argentina. Es docente de Diseño Gráfico de Productos y Envases en la Universidad de Buenos Aires. En el año 2010 desarrolló "El Arte de los Confines" en conjunto con la escritora Liliana Bodoc, proyecto que busca ilustrar el universo creado en *La Saga de los Confines*.



#### 4. EL AHIJADOR: CONSTRUCCIÓN DE UN BRUJO

La historia del chamán está atada a la historia de todos los pueblos ancestrales. De allí surgió la idea de seguirle la pista a Piukemán, el niño travieso, que va a sufrir una de las metamorfosis más importantes que viven los individuos de los grupos étnicos americanos. En este apartado se desarrolla un análisis de la iniciación que vive este personaje como chamán y las implicaciones narrativas que devienen de este proyecto, partiendo de los enunciados teóricos de Michael Perrin (2002), sobre la figura del chamán.

Piukemán y su familia viven en Los Confines, la parte sur de las Tierras Fértiles, donde habitan los husihuilke. Es el tercer hijo de Dulkancellin. Es un niño simpático y animado que posee una curiosidad enorme por todo lo que lo rodea; esta cualidad es heredada de su madre. Estamos atentos a esta particularidad, entendiendo que será él quien nos lleve por el camino del chamán. Recordemos, en efecto, que una de las condiciones del aprendiz de chamán es el valor que le confiere a la naturaleza, a sus procesos y la curiosidad con que mira el mundo.<sup>49</sup>

Campbell (2000) nos habla de una estructura de crisis chamánica, entendida como un proceso por el cual pasa el ser humano en su búsqueda transformadora:

---

<sup>49</sup> Hay diversas manifestaciones que señalan que una persona puede convertirse en chaman, están: el llamado mágico, la herencia y tener cualidades mágicas. En esto último inscribiremos a nuestro personaje.

- 1) Una ruptura precipitada espontáneamente con el mundo cotidiano, revelada por síntomas análogos a los de una seria crisis nerviosa: visiones de desmembramiento, entrada en el mundo de los espíritus y restitución.
- 2) Un curso de instrucción mitológica, chamánica, con un maestro, a través del cual se alcanza una restitución efectiva de un nivel superior.
- 3) Una vida de práctica mágica al servicio de la comunidad. (Campbell: 2000: 302-303)

Siguiendo el planteamiento de Campbell, tenemos que algunos etnólogos determinan que existen tres vías de acceso a la condición de chamán, aunque las unas no imposibilitan a las otras, es decir pueden coexistir. La primera es que se puede llegar a ser chamán por elección “divina” o espontáneamente. La segunda forma es la búsqueda personal. La última tiene que ver con la familia, con la herencia que se puede recibir. No se va a dar cuenta de las tres formas, sin embargo, se hará un pequeño esbozo de ellas en la medida que vayan apareciendo en el camino.<sup>50</sup>

Antes de continuar hay que decir que estas manifestaciones de paso iniciático, en los tres órdenes están determinadas por una elección que proviene del “otro mundo”. Debe quedar claro que el cargo de chamán no es elección de los hombres sino de un “éter invisible”. Esa es una de sus características más determinantes.

---

<sup>50</sup> La elección de una de estas tres formas de continuidad chamánica tiene que ver con la tipología social de las comunidades, ya que en ella se reflejan la fuerza de las instituciones y la ideología que se vive en ellas.

En el análisis se nota que Bodoc decidió utilizar la segunda forma de acceder al puesto de chamán: a través de la búsqueda personal; esta elección que asume resulta más interesante y más formativa para el personaje aprendiz. Como ya se ha mencionado, Piukemán tiene unas cualidades sobresalientes en su forma de ser, sobre todo su gran curiosidad, él no es el típico habitante de los Confines. El anhelo por lo desconocido ha sido siempre la piedra angular de los hombres que han ido más allá de lo evidente. El control social limita este deseo de aventura, que es típico del ser humano, a “sus debidas proporciones”. Para nuestro joven personaje (no alcanza a tener once años), existen prohibiciones de orden social, relacionadas con “cosas que no pueden ser vistas”. Estos tabús, a la vez, son espacios designados para las fuerzas naturales, a los que puede acceder el chamán.

El encuentro con lo desconocido y el valor que se brinda al mismo determinan las cualidades del posible chamán. A Piukemán le urgía conocer lo desconocido y a su corta edad había intentado dos veces violar una restricción mágica e histórica que tenía su pueblo: cruzar una puerta sagrada, denominada la Puerta de la Lechuza. Este lugar estaba lejos de su residencia y era visitado por todo el pueblo husihuilke en ocasión de una festividad anual.<sup>51</sup> El personaje, en el momento del relato (acción histórica dentro de la narración) se aventura, por tercera vez hasta el cruce de la puerta. En esta ocasión se atraviesa en sus planes

---

<sup>51</sup> Esta es una referencia histórica de un ritual colectivo que realiza el pueblo mapuche. De igual manera, la autora construye a través de este tipo de acciones una idealización de las actitudes, relaciones y encuentros entre los husihulkes.

su hermana menor Wilkilen, quien surge de la nada y se aventura al lugar sagrado. Piukeman tiene una situación crítica: regresa con su hermana o continúa la aventura junto a ella. La disquisición dura un instante, el destino está marcado para ambos personajes; Piukemán resuelve seguir adelante.

En la búsqueda del conocimiento y del despertar espiritual tenemos al personaje, quien posee dos cualidades determinantes: la curiosidad y el valor. Esta elección, que si bien es individual, tiene una relación con su colectividad, en la medida que logra determinar el tipo de sociedad en la que él se encuentra. Una sociedad que manifiesta aprecio por ciertas actitudes de arrojo y valentía dentro de sus hombres. Según la cultura y los rasgos característicos de su forma de vida y economía, presentados a lo largo de la trilogía, Bodoc nos muestra un grupo de cazadores-recolectores: los husihulkes. Ellos tienen una sociedad igualitaria en la que priman “las proezas individuales”, como por ejemplo, una “especial habilidad para la caza”; que es propiamente individual y masculina. El cazador debe estar en una posición de silencio y quietud total, debe tener todos sus sentidos prestos a la presa, al acecho. También se pone en juego la valentía y la capacidad de aventurar. Estos rasgos materiales y psicológicos de este tipo de sociedades tienden a construir un tipo de chamán capaz de responder a “este tipo de búsqueda” (Perrin, 2002: 23).

El paso de un nivel terrenal a uno mágico determina las funciones del chamán. En la obra se nota que este cruce del umbral está prohibido para los habitantes de los Confines, sólo algunos pueden realizarlo. Como es de esperarse, los chamanes tienen esta posibilidad y se hace evidente cuando el brujo mayor Kupuka, aparece en escena y traspasa el umbral. Pero también es claro que el deseo de conocimiento lleva al pequeño aprendiz a desobedecer la orden mística e histórica.<sup>52</sup>

Todas las prohibiciones mágicas tienen una función social; en la sociedad husihuilke no se tiene antecedente o explicación para esta prohibición. En la obra, se dice que Piukeman, “desde que tuvo suficiente entendimiento, empezó a preguntar qué había del otro lado de la Puerta, y quién prohibía a los husihuilkes llegar allí. Pero nunca, hasta ese momento, había obtenido respuestas” (Bodoc: 2000: 35). Al igual que el niño, el lector carece de las respuestas pero en el análisis se llega a la conclusión que la puerta es una metáfora entre el espacio físico y el espacio mágico.

El umbral en este caso tiene unas particularidades específicas, en primer lugar se abre una vez al año y en segundo tiene forma de lechuza, que es una figura representativa de las culturas totémicas como animal sagrado, poseedor del conocimiento. Dentro de la construcción mítica de la obra, Bodoc, le da la

---

<sup>52</sup> Se hablara de aprendiz en la medida que todos los acontecimientos están encadenados por un poder superior que manifiesta la posibilidad de que el niño continúe el camino del chamán

siguiente representación a la lechuza: “el ave de los muchos nombres, pariente de los Brujos de la Tierra” (Ibíd.: 36).

Las aves y en particular el búho están relacionadas con la sabiduría ya que son el vínculo entre el lugar de los dioses y la tierra. Son considerados los mensajeros de los dioses.<sup>53</sup> Dentro de las costumbres ancestrales de los pueblos nativos americanos está la relación con las aves, desde los pueblos de oeste norteamericano, pasando por las selvas tupidas de Guatemala, hasta llegar a la inmensidad amazónica y las pampas sureñas. En todos los contextos el ave es símbolo de vuelo, de acceso a lo desconocido. Los hombres que llevan plumas en su cabeza tienen la facultad de volar y claro, las flechas adornadas con plumas llegan más lejos. Como dice Cadogán (1970: 14) es conocida la importancia de las plumas, en las diferentes culturas americanas, suelen asociarse con la belleza, a la par que con el arrojo de las actividades guerreras, y lo que interesa aquí es la relación que tienen con las ideas de vuelo y de pensamientos sublimes.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Cuenta un antiguo mito mapuche que antes de la creación descendió, del sol un ave, al Árbol del Mundo. Allí puso sus huevos chamánicos y los empolló o hizo empollar durante los muchos días que suman tres vueltas completas de la Tierra en torno del Sol. Y cumplido el tiempo de la incubación de los huevos, estos se abrieron, y los grandes chamanes de los nidos más altos y los medianos de los nidos intermedios y los más pequeños de los nidos de las ramas más bajas abrieron sus ojos nuevos ¡y supieron qué debían hacer! (Kelller, 1972).

<sup>54</sup> En la primera parte de la obra, tenemos la aparición de la pluma, en primer lugar: la que recibe Thungur, hijo mayor de Dulkancellin, mientras se dirige al valle de los antepasados: la profecía sobre su pronto trabajo como líder de su familia. La otra es la pluma que trae el mensajero zitzhay y llevará a Dulkancellin a un largo viaje. La pluma es el objeto que distingue a los mensajeros entre el ámbito celestial y los hombres.

En el caso de la prohibición del cruce del umbral, nuestro aprendiz tiene un peso más, una nueva responsabilidad, Wilkilén su hermana menor. En el relato, la niña aparece revestida de un manto de inocencia y pureza, pero estas cualidades no tienen nada que ver con el proceso de iniciación de su hermano. En el recorrido de la obra se nota que ella posee unas características especiales en su forma de percibir el mundo. Esta particularidad la hará protagonista en un episodio posterior, por ahora, se asevera que es una compañía en el inicio de la transformación del niño.

Singular es la aparición de la hermanita en el sendero, que dirige al aprendiz hacia la puerta de la lechuza y esa aparición lo conmueve hasta el punto que contempla la posibilidad de regresar con el grupo, pero no lo hace y avanzan juntos; singular también es la opción de la compañía que se brindan el uno al otro en un momento de alto contenido dramático. En el capítulo anterior, se habló de este aspecto.

Interesante la situación de las acciones que ha llevado a cabo Piukemán con el fin de descubrir el secreto. Ya había intentado dos veces cruzar el umbral, sin embargo, no lo había conseguido debido a su miedo, que puede leerse como inexperiencia o falta de fuerza espiritual. Aquí juega un rol el hecho de su edad y de la capacidad que ya pueda tener para adentrarse en el camino del aprendiz. Todos los aprendices deben iniciar su camino chamánico desde jóvenes para

poder obtener todos los saberes del Maestro Chamán; de igual manera el aprendiz debe superar unas pruebas mágicas. Más adelante se examinarán estas pruebas.

Los dos hermanos se escondieron detrás de un arbusto, temerosos de la reacción de Kupuka si los descubría dentro del lugar negado. El Brujo de la Tierra estaba repitiendo una letanía sagrada. Cuando terminó, giró la cabeza hacia el lado del corazón de modo que se descubrió el perfil de su rostro. En cuanto lo vieron, Piukemán y Wilkilén notaron algo diferente. Aquél que vieron no era el rostro de Kupuka tal como ellos lo conocían. El cambio resultaba confuso pero no por eso menos terrible. La nariz, muy dilatada y hacia arriba, latía de un modo extraño. El mentón se estiraba un poco hacia adelante y su respiración tenía filamentos de colores. Si hubieran podido mover las piernas habrían salido corriendo de allí, sin parar hasta el regazo de Kush. Pero las piernas querían quedarse. De repente, Kupuka dio un aullido y, de un salto, se puso de pie. Cantó alto palabras de otra lengua. Y, frente a los dos que miraban congelados de espanto, se puso a dar giros con un pie fijo y el otro pie coceando la tierra.

La cara de Kupuka aparecía transformada en cada uno de esos giros. Su voz, en cambio, seguía siendo la misma y seguía cantando, aunque se oía llegar desde un lugar muy alejado. En el primer giro, la cara estaba levemente emplumada. Después tuvo hocico de liebre, sacó lengua de lagarto y se detuvo, olisqueando el aire, con colmillos de gato salvaje. ( Bodoc, 2000: 36-37)

Pero para que el aprendiz entienda la situación en la que se encuentra, se le plantea la observación de su primer ritual chamánico. En este, el Maestro Chamán Kupuka acude a varias acciones particulares de todo ritual. Primero hay una invocación, pronunciación de letanías, oración, palabras mágicas, claves en un idioma no humano (léase el idioma de la naturaleza o si se quiere de los dioses). Segundo, el baile ritual; acción que se encadena a lo anterior, y que es muy propio de los chamanes americanos. La voz da la melodía y el cuerpo danza al son de sí mismo. Tercero y más poderoso, para la imaginación de los observadores, es la metamorfosis.



En la escena anterior se apreciaba la fuerza y la simbología del ritual chamánico: la transformación se entiende como uno de los niveles más altos del estado espiritual. Mientras Kupuka eleva sus palabras y danza al son de las mismas, su cuerpo cambia de forma.

Dentro de las cosmovisiones de los pueblos americanos está la posibilidad de que los seres humanos se transformen en animales protectores. Las tribus de la selva amazónica acometen su transformación en anaconda o jaguar; las tribus del oeste norteamericano lo hacen en coyotes o águilas. Esta adopción de una figura no humana es recurrente e importante en la medida que la transformación es otro medio de cruzar el umbral entre un plano y otro.

El relato continúa con el castigo a la desobediencia de un personaje que ha irrumpido en el espacio mágico, sin estar autorizado; este castigo puede entenderse como una situación práctica de la construcción social de las culturas pero también puede verse como la segunda prueba al espíritu del chamán.

Piukemán no podía pensar. Wilkilén no podía llorar. Así estuvieron hasta que un dolor intenso los arrancó de la fascinación que los tenía atrapados. Eran hormigas rojas que se habían encaramado por sus botas y estaban picándoles las piernas con furia [...]

Antes de que pudieran acabar de quitarse las diminutas dañinas que se les escabullían por todo el cuerpo, escucharon un sonido que los apuró a erguirse. Entre el cielo y sus cabezas revoloteaba una mancha creciente de mariposas blancas que parecían venir de la nada; como si pasaran de no existir a existir a través de un agujero del aire. Igual que en respuesta a una orden de ataque, la multitud de mariposas voló sobre

ellos. Cientos y cientos de alas que se abalanzaron rabiosas contras sus rostros. (Bodoc, 2000: 37-38)

Para finalizar el encuentro y el consabido castigo que se les impuso por cruzar el umbral, el chamán cierra la puerta mágica. “Piukemán miró hacia atrás. De árbol a árbol, la Puerta de la Lechuza estaba totalmente cubierta por una intrincada telaraña que le llevaría a su dueña varios días de trabajo” (Ibíd.: 38). Si bien la primera prueba se termina en ese momento, las consecuencia del acto de transgresión de la norma llevan a que Piukemán pueda usar el nombre de aprendiz.

El Maestro Chamán dirá, en una escena posterior en relación con la macro-historia que relata la obra, que hay unos mensajeros no humanos con los que él se puede comunicar. Lo novedoso del evento está en la demostración del mismo evento a sus escuchas (en este caso habla para toda la familia pero realmente está hablándole al aprendiz).

El día de la fiesta del Valle, bajé de la montaña y caminé hasta aquel sitio. Del otro lado del límite es posible entender sin reservas el lenguaje de los animales. Claro que es posible sólo para algunos. ¡Pobre del intruso que entre al lugar prohibido para ver y escuchar lo que no debe! (Bodoc, 2000: 54).

Es evidente entonces que cruzar el umbral tiene como consecuencia lograr la comunicación con los animales. El espacio en el que confluyen hombres y animales, siendo diferentes, es el mismo al que se accede por medio del umbral.

Allí, tras la puerta, la dimensión fáctica de las cosas cambia. El hombre y el animal entablan un dialogo como iguales. También es determinante la afirmación: “es posible **sólo** para algunos”, ya que la limitación del evento señala la característica mística que solo algunos seres humanos poseen; estas cualidades que les son innatas pueden llegar a gestarse positivamente a través de un camino, de un recorrido mágico. El aprendiz ha superado dos pruebas: ha vencido su miedo y ha cruzado el umbral. Su carácter ha empezado a formarse pero necesita dar el paso más importante. Los ayudantes que se han presentado hasta el momento lo abandonan. Queda sólo y se enfrenta a su destino que se plaga de dolor.

Para un futuro chamán, el acercamiento inicial por parte de los espíritus debe ser seguido por un periodo de instrucción. La enfermedad se convierte en un medio de aprender y comprender; a medida que el futuro chamán es introducido por parte de los espíritus ayudantes se le va enseñando el reino de los espíritus, en el que tendrá que actuar de modo tan decisivo, se le advierte contra los posibles enemigos. (Vitebsky, 2006: 54)

Si bien hablamos de la cualidad del aprendiz, su insaciable necesidad de conocimiento, y de la prohibición que se le impone, también se debe tener en cuenta la función misma de la tradición, del despertar metafísico que se asume en el plano astral o mágico. “La mayor parte de las tradiciones subraya el hecho de que son los propios espíritus los que escogen al que se convertirá en chamán”; si bien no tenemos la aparición o la manifestación corpórea de un elemento de orden mágico, se puede pensar que estas fuerzas superiores están encaminando las pruebas del joven aprendiz. “La selección por parte de los espíritus es fundamental” (Ibíd.: 56).

Se adhiere a la propuesta de Perrin sobre la revelación en cuanto que “rara vez la elección del chamán se produce de improviso, sino que previamente se van acumulando señales” (2002: 24); como se ha señalado, en la elección de Piukemán se han manifestado esas señales, en su comportamiento y en su entorno: su carácter aventurero, avezado, la transgresión a la norma, el traspaso del umbral y la visión del ritual del maestro chamán. Así mismo, es claro que existe una ruptura con lo cotidiano que da fe de una elección desde el otro mundo, con la cual el aprendiz mantendrá una estrecha relación.

Entre las variadas señales de elección del chamán, se tienen: “los sueños o visiones, las enfermedades, el rechazo a los alimentos, los encuentros extraños” (Ibíd.: 26). Al detenerse un segundo, queda en evidencia que Piukemán cumple con ellas en la medida que tiene sueños extraños y deseos de transgredir la norma; también aparece el encuentro con seres de la realidad en un orden alterno a la misma, su supuesta “maldición” lo lleva a enfermarse y a rechazar los alimentos.

El siguiente paso del aprendiz es doloroso y perturbador. Es el desprendimiento de la vida humana y el paso a la vida natural. Es en este momento que Bodoc decide presentar una prohibición: está negado, para todos los seres humanos que habitan Los Confines, ver el momento en el que el padre Halcón reta a sus hijos por el poder del clan.

Si bien el relato habla de “el tormento del Halcón Ahijador” o de la “maldición” tenemos que identificar estos adjetivos con la situación social que se viene planteando en la historia. El padre-protector ha salido a la guerra y su hijo mayor ocupa su lugar. Uno de sus hijos ha sido invisibilizado, y negado directamente por su padre, por causa de una acción incorrecta, quien no lo reconoce como su hijo.<sup>55</sup> Y el último y más pequeño no podrá atender las faenas del hogar debido a que tiene una sensibilidad diferente que lo hará desempeñarse en otras actividades.

La “maldición” revela una situación social clara, este semema también habla de la situación en la que se encuentra el personaje. El enfrentamiento que se va a suscitar en su interior, el desgarramiento físico y psicológico que lo convertirá en chaman. A todo suceso de transformación subyace un mito y el que aparece en este caso de la transformación de Piukemán en el Aprendiz, es el siguiente:

Una vez al año, inmediatamente después de finalizar la temporada de lluvias, el Halcón Ahijador convocaba a los suyos. Llegado el momento, los halcones emprendían el vuelo desde los cuatro costados del cielo. Algunos volaban solos, y otros en bandadas. Pero todos se dirigían al mismo lugar: la región de los grandes nidos, en las montañas Maduinas.

Los hombres no sabían con exactitud qué asunto reunía a los halcones de todo el territorio en torno del Ahijador. Se decía que en esa oportunidad el Halcón Ahijador desafiaba a los machos jóvenes que quisieran disputarle el sitio; se hablaba de una lucha sangrienta por la sucesión; se contaba que casi siempre eran sus propios hijos los que le

---

<sup>55</sup> Kume, segundo hijo de Dulkancellin, ha tomado la pluma que identificaba al mensajero de otras tierras, para que su padre no tuviera que enfrentarse a los peligros de un viaje. Este acto lo convirtió en un ser despreciable para su familia, sufriendo un castigo terrible, siendo expulsado de la familia, relegado del orden familiar.

daban muerte y tomaban su lugar. Se decía y se decía, pero nada se sabía con certeza. Aunque, a decir verdad, algo sí sabían los hombres. Sabían que para ellos era prohibido contemplar la celebración de esa ceremonia. Y sabían también que quienes lo habían intentado resultaron siempre descubiertos y castigados. Por eso, el día que los halcones poblaban el cielo, los hombres se cuidaban muy bien de acercarse a la región de los grandes nidos. (Bodoc 2000: 196-197)

La forma de construcción poética que presenta la autora es idéntica a la prohibición del primer umbral, una sentencia que se repite de orden oral y un castigo a quienes se atrevan a incumplirla.

Recordemos que el mito tiene una función social. Cada sociedad mantiene vivos sus propios mitos, hecho que se sostiene particularmente por la manera en que el mito incorpora la historia dentro de sí. El mito como construcción verbal se va acondicionando a las necesidades de su grupo específico y las personas lo organizan a medida que los acontecimientos se acercan y les causan conflicto. Este mito está hablando de una situación de cambio en la estructura familiar.

La explicación de este mito va en dos direcciones: primera, retoma la prohibición y el espíritu transgresor y aventurero del niño-aprendiz. En la medida que vuela a irrumpir en un espacio que él sabe está prohibido, en este espacio se desarrolla un ritual animal de lucha de poder. En esta ocasión la transgresión de Piukeman lleva a un castigo más drástico que el anterior<sup>56</sup>; es el paso que va a

---

<sup>56</sup> Se hace referencia al cruce de la puerta de la lechuza, umbral chamánico.

sufrir en su transformación. Segunda, habla del hecho manifiesto de la transformación estructural que sufre la familia huisihilke en el instante que la guerra se avecina sobre ellos. Es decir, la constitución familiar se va a ver afectada por la guerra puesto que el padre tendrá que abandonar su hogar para cumplir una tarea militar, de igual manera el hijo mayor deberá liderar el ejercito al momento de fallecer su padre. Las ausencias y los cambios de rol son causa para la modificación de la estructura socio-jerárquica de los primeros moradores.

Hasta aquí se nota la apuesta que realiza Bodoc con el fin de manifestar que el mito es un organismo vivo que las sociedades nativas construyen con el fin de formular respuestas a los acontecimientos que les presenta el tiempo, la historia. Ante la llegada del colonialismo y la cristiandad las opciones diferentes, propias de los pueblos amerindios, desaparecen. En el caso concreto de los mapuches pasan de una sociedad de cazadores-recolectores con fuertes tendencias matriarcales a formas de explotación colonial, el vasallaje, la ganadería y la consiguiente imposición del patriarcado.

La situación con la prohibición está determinada por el castigo. “Igual que el día cuando cruzó la Puerta de la Lechuza, él quiso ver más allá de lo permitido; sólo que en esta oportunidad el costo fue muy alto” (Bodoc, 2000: 197). El niño-aprendiz ahora tiene la desgracia de ver con los ojos de Halcón. “A partir de ese momento, sin importar si tenía los ojos abiertos o cerrados, el hombre veía como

el Halcón” (Ibíd.: 197). Esta manifestación es dolorosa y el aprendiz deja de ser el que fue. Empieza a obrar la metamorfosis.

La identidad del chamán suele coincidir extrañamente con la del espíritu ayudante. Ser ayudado por un animal o cabalgar a sus espaldas son las formas de adquirir sus propiedades y supone un grado de pensar y sentir como ese animal. En ese momento, las diversas propiedades permanecen externas a uno mismo [...] no sólo es un paso más para convertirse en el animal e integrar totalmente sus propiedades en la propia personalidad. (Vitebsky, 2006: 69)

La animalización de la persona y de la cualidad más relevante para nuestro tipo de imaginario: la visión, se ve afectada por un agente externo que le revela unas particularidades y le limita otras. “Cuando el hombre conseguía dormir soñaba las visiones del ave. Cuando el ave dormía, el hombre veía sus sueños” (Bodoc, 2000: 198). La integración física de ambos seres, empieza a convertirse en una integración mental y espiritual. Este proceso es complejo, difícil, doloroso y requiere esfuerzo y paciencia por parte del aprendiz.

Aquí empieza la transformación más específica, la que está en relación con el sentir, con el cuerpo, con la emotividad y la razón. Los acontecimientos anteriores estuvieron en relación con una apuesta. Se puede determinar como una desobediencia, valor negativo ante la rigidez de ciertas comunidades. Pero, también, se puede ver como la lucha por lo desconocido, el valor de la curiosidad. El paso de humano a animal es doloroso, sin embargo, con el tiempo, la disciplina y el poder mágico, se puede lograr ser animal-humano: el ser chamán.



Este nuevo paso cierra el círculo de señales y se convierte en confirmación: se deja de ver al niño para darle paso al aprendiz. Dejará su forma humana para convertirse en ave. Esta metamorfosis está relacionado con otro chamán, que en este caso es Kupuka, quien juega el papel de testigo y experto; es él quien determina si el niño realmente tiene la posibilidad de convertirse en un chamán. Este acto, que parece poco relevante, encierra todo un significado en su interior, a saber, la importancia de la tradición chamánica dentro de las culturas amerindias y la misma importancia dentro del componente poético de la historia que propone la autora.

Si bien las investigaciones que revelan la iniciación del chamán poseen características diferentes las unas de las otras, así como los chamanes son diferentes entre sí, aún cuando tiene puntos en común, sin embargo, se ha logrado determinar dos situaciones claras: en la primera, la iniciación se da a partir de un chamán reconocido que puede prestar ayuda de una manera mínima; en la segunda, el Maestro Chamán puede considerar necesario dotar de ciertas especificidades al aprendiz. Este segundo caso es relevante, porque se ve que Piukemán obtiene de Kupuka una mínima ayuda referente a su proceso, pero esa ayuda es determinante, puesto que le indica cómo dominar las visiones que sufre, desprendidas de los ojos del halcón y a la vez le invita a formar un lugar aparte: un nido.

La salida de la casa materna por parte del aprendiz es importante en el orden de lo social, en la medida en que la comunidad lo debe reconocer como un chamán. También supone un reto para él pues deberá demostrar sus dotes ante la misma. Este suceso se hace efectivo a lo largo de la obra, en los libros II y III.

Si el mito es una representación del acontecimiento social, la situación que vive el aprendiz, está a su vez íntimamente relacionada con su construcción como chamán. La explicación que brinda el Maestro Chamán, Kupuka, puede dar luces sobre el sentido más metafísico de la situación en la que se encuentra el niño-aprendiz; esa que le parece tan lejana, tan sin sentido.

—No puedo hacer nada. Nadie puede. Tú tienes dos caminos entre los que deberás elegir. Uno es el camino de la muerte. Es corto, y te dará rápido alivio. Otro es el camino de la sabiduría. Es largo y doloroso, pero te situará en el mejor lugar de este mundo.

—¿Y qué debo hacer para eso? —preguntó Piukemán.

—Lo primero es dejar que tu ser se corra del hombre al halcón. Cuanto más te parezcas al pájaro, menor será el sufrimiento. Lo demás llegará. Verás que llegará. (Bodoc, 2000: 198)

Si bien la muerte está presente en la manifestación del mito, no es la finalidad del mismo. El aprendiz debe tomar el camino de la sabiduría para poder transportarse por los umbrales del conocimiento. De la misma manera es claro que el camino de la sabiduría no es fácil, que produce dolor y que se asocia con un cambio de vida, como explica Vitebsky:

La primera aproximación por parte de los espíritus adquiere la forma de un violento ataque que conduce a lo que parece ser una completa

destrucción de la personalidad del futuro chamán. Esto va seguido de la reconstrucción del chamán, cuyos nuevos poderes no son simplemente un añadido o herramienta externa, sino que llevan una forma de perspicacia, una perspectiva de la naturaleza del mundo, y especialmente de las formas particulares del sufrimiento humano por las que acaba de pasar de forma tan intensa. (2006: 70)

Las experiencias conllevan a las manifestaciones significativas, a los cambios; por medio de ellas se deja de ser el que se fue: se es alguien nuevo. La eficacia de su metamorfosis se mide en la capacidad que tiene de dominar el plano animal, ya sea este como vehículo, ya sea como introspección de la cualidad animal.<sup>57</sup>

-Fuiste un niño y tuviste un nombre -dijo Kupuka de frente al Halcón-. Pero el niño y su nombre han dejado de existir. Renaciste Brujo de la Tierra y tu lugar ya no está aquí. Vindrás conmigo. Iremos a las Maduinas a reunimos con nuestros hermanos. Luego tú, como tuvo que hacerlo cada uno de nosotros, buscarás tu asilo. (Bodoc, 2002: 195)

De ahora en adelante el personaje será el Brujo Halcón. Para obtener el título ha tenido que superar la prueba del dolor, la muerte y el resurgimiento. También tuvo que ser animal y dominar el temperamento. El resto de la historia del personaje se desarrolla a lo largo de la trilogía y se ve afectado por la aparición de otros personajes a su alrededor, que le presentan ciertas pruebas las cuales van encaminadas a reafirmar su poder.

---

<sup>57</sup> A menudo, los chamanes usan un vehículo, como un pájaro, para volar al cielo, y un pez para sumergirse bajo el agua; o pueden convertirse ellos mismos en vehículo [...] Los vehículos expresan el extraordinario poder de locomoción del chamán, del que no puede disponer un cuerpo humano sin ayuda. (Vitebsky, 2006: 70)

La prueba que le sigue es la de salir de la casa humana. Él ya no hace parte de ese grupo, es otro y como tal debe alejarse. Este llamado místico y su consabida disolución familiar están presentes en los chamanes siberianos y en los americanos. La opción de habitar en un lugar apartado tiene que ver con el extrañamiento que él vive dentro del orden social ya que no hace parte de esta dimensión.

En un corto diálogo Bodoc, muestra cómo el Maestro Chamán habla con la vieja Kush, y le informa sobre la salida del Brujo Halcón.

-Lo siento anciana. Pero si miras bien verás que ésta ya no es la casa de Piukemán. Su verdadera casa será un nido que él mismo construirá.

-Un nido..., un nido -Piukemán extendió los brazos buscando aferrarse a Kupuka. (Bodoc: 2002: 20)

Sin duda, el dolor ante la pérdida de otro de los integrantes compunge a la anciana, pero de la misma manera el Brujo Halcón desea salir del orden humano, necesita encontrar el mejor espacio para desarrollar su pensamiento, su poder.

Si bien cumple la prueba de salir de la casa, de mano del Maestro Chamán, el enfrentamiento se manifiesta con lo cotidiano, con su cuerpo que no es suyo.

El Brujo Halcón se quedó solo en las estribaciones rocosas de las Maduinas. Pero como estaba sobrevolando las aldeas de los pescadores, tropezó y rodó cuesta abajo. En la caída se lastimó las piernas y las alas.

El Brujo se quedó tendido un largo rato, mientras seguía volando. Después se levantó y aprendió a caminar. Fueron días y días de lastimarse en la tierra y en las nubes. De despeñarse, porque caminaba muy lejos del lugar que veía.

Uno cerraba los ojos para dormir, y el otro se inmovilizaba en medio de la oscuridad. El mismo que atravesaba el cielo avanzaba a tientas por el bosque. Abalanzarse sobre una presa era desbarrancarse por una ladera.

Pero una mañana, el Brujo Halcón encontró su sitio. Amontonó hierbas y paja en el hueco de un tronco y allí se quedó. Mucho después, cuando pasó volando por encima, supo que vivía en la Puerta de la Lechuza. (Bodoc: 2002: 124)

Construir el nido es una metáfora del acontecer diario. La necesidad es la de concentrar el poder sobre el ayudante, sobre sí mismo. Es característico que muchos de los chamanes vivan fuera de los grupos humanos. En la obra todos los Brujos viven en espacios no habitados por los humanos. Esta salida a un círculo de acción propio le da más fuerza a los poderes del chamán y lo acerca a los espacios significativos para estos.

Por lo anterior, resulta interesante notar que el lugar en el cual se establece el Brujo Halcón es la Puerta de la Lechuza, que más allá del juego con las aves tiene un carácter cíclico. El retorno al primer umbral. Este espacio de interacción entre la dimensión de los humanos y de los animales, es el más adecuado para aquél que tiene ambas identidades. Al encontrar su espacio geográfico, se

estabiliza también dentro del relato, asumiendo una posición de poder y fortaleza.<sup>58</sup>

La elección desde un éter invisible, el desarrollo de una personalidad, de una serie de características que puedan sobrepasar las pruebas de iniciación y transformación se evidencian dentro del relato. El niño que se vuelve aprendiz y muer e para ser animal y así poder bajar desde el cielo a dar guía a los hombres que protegerá.

La opción poética de la autora es cautivante a lo largo del proceso de transformación de Piukemán, niño, aprendiz, chamán. La elección del mismo tiene un contenido estético pero un fin evidentemente político dar el peso necesario al a figura del chamán, retornarlo a un espacio de conocimiento y continuidad ante los saberes arcanos de los grupos indígenas. La novela a través del personaje, nos presenta los mitos, los ritos, las iniciaciones y una diversidad compleja de manifestaciones culturales de los pueblos indígenas. Si bien, la autora presenta la llegada de los invasores y de su religión como un elemento que contribuyó en la modificación de valores simbólicos y culturales dentro de los grupos étnicos americanos, también resalta el valor que los grupos han tenido para poder mantener tradiciones arcanas a lo largo de los siglos.

---

<sup>58</sup> Más allá del desarrollo de la historia y la llegada de la princesa del sol, Nanahuatli, de la situación que vive junto a su hermana mayor Kuy-Kuyén o del contacto que tiene con los otros brujos; vemos como el Brujo Halcón se va volviendo cada vez más poderoso, cada vez más dueño de sí mismo.

Para finalizar vemos que la representación de la formación del chamán está unificada en la obra de Bodoc con la restauración de la función social del mito. Junto a Piukemán se entablan diálogos con las dimensiones fácticas y astrales, de su mano se sube a la esfera de lo mágico y se entienden las complejas relaciones que los chamanes tienen con el mundo natural. La aparición de los mitos como construcciones sociales es evidente y ahonda en los continuos reclamos que los pueblos de toda América vienen generando. La figura del chamán es y seguirá siendo rica en simbología e interpretaciones. Es claro que su función se determina desde la mirada que cada pueblo tenga de sí mismo.

## **CONCLUSIONES**

En primer lugar, se buscó definir y ampliar la elección de un corpus literario, de un género específico, de unas formas narrativas precisas y de una postura estética-política, bajo la tutela de la sagacidad de la argentina y el compromiso con su escritura. Se abrió camino confrontando conceptos demasiado restringidos entre la crítica literaria, por ejemplo literatura fantástica. Si las etiquetas genéricas son un cliché de las editoriales y un engaño para los lectores incautos, también resulta una guía de interpretación de los medios de recepción de la literatura. El ejercicio de la escritura desde un universo épico fantástico es un riesgo que toma Bodoc a sabiendas de sus limitaciones y a la vez de sus potencialidades.

De igual manera, se sopesó la propuesta que realiza Liliana Bodoc para determinar que es ambiciosa, está llena de matices, un poco limitada en ciertos aspectos referentes a la figura de la Machi pero, sin duda alguna, inicia una nueva manera de percibir su propia poética. Recurrir a la épica en un momento de cambios sistemáticos en las relaciones escriturales es un riesgo, que para su caso, resulta una maravillosa novedad.

En lo que se delimitó sobre cultura, pensamiento y chamanismo mapuche se siguieron los planteamientos y se refutaron algunos de los preceptos más determinantes por grandes antropólogos e investigadores como Michael Perrin, Ana Mariella Bacigalupo, Alfred Metraux, Gerardo Reichel Domatoff, entre otros, con el fin de concretar e indagar en los presupuestos culturales, cosmológicos y rituales de la comunidad mapuche. Se ha realizado una precisión sobre el rol del chamán mapuche, la machi y su importancia en la organización cultural de su pueblo, esto sin pasar por alto otros componentes chamánicos presentes en *La Saga*.

Se han descubierto el rechazo a las manifestaciones culturales de los pueblos indígenas, después de la llegada de los invasores y de su religión, causa para revitalizar, para analizar, para poner en cuestión esas opiniones que buscaron generar odio y la muerte. De ahí la valiosa opción poética que regala Bodoc en el proceso de transformación del chamán. La facultad



armónica de brindar un espectro más amplio a las manifestaciones culturales de grupos étnicos que vivieron sojuzgados sin la posibilidad de refutar.

Y si bien el efecto que propicia la escritura de Bodoc está centrado en la capacidad de generar espacios de armonía ante la diferencia sin necesidad de exterminarla, también queda claro que el conflicto es parte integral de la cultura. Hace parte de la naturaleza humana y en ocasiones hace de sus protagonistas monstruos. Negarlo es un acto de cobardía más que de racionalidad. El anhelo por una vida sin conflicto es una extravagancia propia de la mediocridad. Sin embargo, la apología a la guerra indiscriminada y el uso de retóricas denigrantes para mantener acciones violentas y genocidas son rechazadas con vehemencia desde el anhelo político de la escritora a lo que esta tesis se une.

En definitiva, la investigación ha colaborado en rebatir la visión sobre el indígena; la intención no es negar los otros discursos o de enaltecer la figura del indígena sino lograr completar la visión ofreciendo reflexiones sobre los chamanes, agentes puntuales del cambio. Y, si bien, las utopías son fronteras distantes que nos acercan a la humanidad, es posible que los procesos de resistencia indígenas que se gestan hoy en América empiecen a considerar la importancia de los encuentros, de los concilios, de las problemáticas similares y sobre todo de las diferencias que nos caracterizan y nos hacen ser. La

resistencia es parte fundamental de la humanidad y como la utopía están distantes del presente pero son la esperanza para continuar.

## BIBLIOGRAFIA

Adame, Miguel Ángel (2005). *Contribución conceptual y metodológica en torno al chamán/chamanismo*. México, México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Adorno, Theodor (1993). *Consignas*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu editores.

Anderson, Benedict (2006). *Comunidades Imaginadas Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, México: Fondo de Cultura Económica.

ANONIMO (1963). *Popol Vuh: las antiguas historias de Quiche*. México, México: Fondo de Cultura Económica.

Araya, Sandra (2002). *Las representaciones sociales: Ejes teóricos para su discusión*. San José, Costa Rica: FLACSO.

Bacigalupo, Ana Mariella (1994). ¿Son chamanes las machis Mapuches? *Revista de Antropología* #13, 1- 11.

----- (2001) El rol del medicinar de Machi en la recreación de la identidad Mapuche: voces de resistencia, hibridez y transformación en las prácticas de Machi. *Scripta Ethnológica*, Vol. XXIII, 89 – 119.

----- (2004). Rituales de género para el orden cósmico: luchas chamánicas Mapuche por la totalidad. *Scripta Ethnologica*, Vol. XXVI, 9 – 38.

----- (2009) *Las Prácticas Espirituales de Poder de los Machi y su Relación con la Resistencia Mapuche y el Estado Chileno*. *Revista de Antropología Chilena*, XXI, 6-18

----- (2010). Relaciones de género ritual: parentesco, matrimonio, dominio y modalidades de condición de persona para los Chamanes Mapuche. *Scripta Ethnologica*, XXXII, 59 - 89.

Bodoc, Liliana. (2000). *Los días del venado*. Buenos Aires, Argentina: Norma.

-----, (2002). *Los días de la Sombra*. Buenos Aires, Argentina: Norma.

-----, (2004). *Los días del fuego*. Buenos Aires, Argentina: Normal.

Borges, Jorge Luis (1967). *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.

-----, (1997). *Discusión*. Madrid, España: Alianza Editorial.

-----, (2011). *Cuentos Completos*. Bogotá, Colombia: Random House Mondadori.

Brescia, Pablo (2000). Los (h)usos de la literatura fantástica: notas sobre Borges. *Escritor, Revista del centro de Ciencias del Lenguaje*. 21, 141- 153.

Cadogan, León (1970). *La literatura de los guaraníes*. México, México: Editorial Joaquín Mortiz.

Campbell, Joseph. (2000). *Las máscaras de Dios. Mitología primitiva*. Madrid, España: Alianza editorial.

Carilla, Emilio (1997). La épica hispanoamericana en la época colonial. *THESAURUS, LII, 1, 2 y 3*, 299 - 310

Carpentier, Alejo (1997). *Concierto barroco*. México, México: Siglo XXI.

-----, (1998). *Guerra del tiempo y otros relatos*. Madrid, España: Alianza Editorial.

-----, (2003). *El reino de este mundo*. Madrid, España: Alianza Editorial.

Casares, Adolfo Bioy (1993). *La invención de Morel*. Bogotá, Colombia: Norma.

Castellino, Marta Elena (2006). Los personajes femeninos en "La saga de los Confines" de Liliana Bodoc. *Alba de América* 25, 47, 48, 187-199

Coll, Josefina Oliva de (1991). *La resistencia indígena ante la conquista*. México, México: Siglo veintiuno editores.

Correa, Alejandra y Wroblewski, Karina. (Dirección). (2005). Liliana Bodoc [Episodio de serie de TV]. En Producción General Audiovideoteca de Escritores de Buenos Aires (productor ejecutivo), *Obra en Construcción*. Buenos Aires, Provincia de Buenos Aires:

Darnton, Robert (2000). *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. México, México: Fondo de Cultura Económica.

Durkheim, Émile (2001). *La división del trabajo social*. Madrid, España: Akal Ediciones.

Difabio de Raimondo, Elbia Haydée (2002). Lectura intercultural de los *Días del venado de Liliana Bodoc. Piedra y Canto. Cuadernos del CELIM*, 7, 8, 53 – 66.

Echeverría, Esteban (2004). *El matadero*. Madrid, España: Cátedra.

Eliade, Mircea. (1976). *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. Bogotá, Colombia Fondo de Cultura Económica.

Ende, Michael (2006). *La historia interminable*. Madrid, España: Punto de Lectura.

Ercilla y Zuñiga, Alonso de (2001) *La Araucana*. Bogotá, Colombia: Panamericana Editorial.

Faz Soldá, Edmundo (2008). Alejo Carpentier: teoría y práctica de lo real-maravilloso. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 37. 35 – 42.

Galeano, Eduardo (1997). *El libro de los abrazos*. Bogotá, Colombia: Tercer Mundo Editores

Guamán Poma de Ayala, Felipe (1985). *Nueva Corónica y Buen gobierno, I*. Caracas, Venezuela: Ayacucho.

Gutiérrez, Juan María (2006). *De la poesía y elocuencia de las tribus de América y otros textos*. Caracas, Venezuela: Fundación Biblioteca Ayacucho.

Huici, Adrián (2008). Borges: entre la vindicación del límite y la seducción del caos. *Moenia*, 14, 31-45.

Kuramochi, Yosuke & Nass, Juan Luis (1991). *Mitología Mapuche*. Quito, Ecuador: Ediciones ABYA-YALA.

Martínez Sarasola, Carlos (1992). *Nuestros paisanos los indios. Vida, historia y destino de las comunidades indígenas en la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Emecé.

Metraux, Alfred (1973). *Religión y magias indígenas de América del Sur*. Madrid, España: Editorial Aguilar.

Morin, Edgar (2009). *Breve historia de la barbarie en Occidente*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Operé, Fernando (2001). *Historias de la frontera: el cautiverio en la América hispánica*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

-----, (2003). La cautiva de Echeverría: el trágico señuelo de la frontera. *Bulletin Of Spanish Studies*, LXXX, 5, 545 – 554.



Orrego Arismendi, Juan Carlos (2007). Borges: sus cuentos sobre indios araucanos y el siglo XIX.: *Variaciones Borges*, 24, 35-53

Pancorbo López, Luis (2008). *El banquete humano: una historia cultural del canibalismo*. Madrid, España: Siglo XXI

Perrin, Michel (2002). *El chamanismo*. Madrid, España: Acento Editorial.

Pineda Camacho, Roberto (2003). Arqueología en Colombia. *Gerardo Reichel Domatoff y su contribución a la teoría del chamanismo*. Tabula rasa N. 1. Colombia: Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca.

Podettiâ, J. Ramiro (2008). *Civilización, barbarie y frontera en Jorge Luis Borges*. Jornadas de Literatura Latinoamericana “Espacio, Memoria, Identidad”, Montevideo, 3 y 4 julio, 1 – 16.

Rama, Ángel. (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. México, México: Siglo XXI editores.

Sarmiento, Domingo Faustino (2005). *Facundo: civilización y barbarie*. Madrid, España: Cátedra.

Segre, Cesare (1985). *Principios de análisis del Texto Literario*. Barcelona, España: Crítica.

Serje, Margarita (2005). *El revés de la nación. Territorios salvajes, fronteras y tierras de nadie*. Bogotá, Colombia: Ediciones Universidad de los Andes.

Shippey, T. A (2003). *J.R.R. Tolkien: autor del siglo*. Madrid, España: Ediciones Minotauro.

Sosa, Marcelino (1985). *El valor de la persona en la economía Guahiba*. Popayán, Colombia: Editorial Townsend.

Subirats, Eduardo (2011a). *Cinco ensayos*. Cali, Colombia: Universidad del Valle.

-----, (2011b). *El continente vacío*. Cali, Colombia: Universidad del Valle.

Todorov, Tzvetan (1998). *Introducción a la literatura fantástica*. México, México: Editorial Coyoacán.

Tolkien, John Ronald Reuel (1991). *El señor de los anillos*. Madrid, España: Círculo de Lectores.

-----, (1994). *Árbol y Hoja*. Madrid, España: Minotauro.

-----, (2009). *El Silmarillion*. México, México: Biblioteca Nacional de México.

-----, (2010). *El hobbit*. Bogotá, Colombia: Booket.

Velásquez, Ronny. (1987). *Chamanismo, mito y religión en cuatro naciones étnicas de América aborígen*. Caracas, Venezuela: Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia.

Vitebsky, Piers. (2006) *Los chamanes*. Berlín, Alemania: Evergreen.